OBRAS

libro I / vol. 2

Walter Benjamin

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica

Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo

Sobre el concepto de Historia



La traducción del presente libro forma parte de un proyecto de edición más global y ambicioso: la traducción al español, por vez primera, de la edición más completa de las obras de Walter Benjamin. A pesar de la enorme calidad e influencia de la obra benjaminiana, ésta sólo ha sido traducida de manera parcial y fragmentaria al español, quedando una gran parte de la misma aún inédita en nuestra lengua. La presente edición, que contará con un total de 11 volúmenes, se realiza a partir de la publicada en Alemania por la prestigiosa e imprescindible Suhrkamp Verlag (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*), a cargo de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem. El lector tendrá en sus manos un libro que es por tanto parte de un todo, con el cual comparte uniformidad en la traducción y unificación de los términos y conceptos fundamentales; el lector sabrá apreciar sin duda cuánto se beneficia de este intento el pensamiento de Benjamin, que dejará así de fluctuar según los intereses y el arbitrio que rigen el mercado y las modas, para al fin presentarse de manera íntegra y compleja en la presente edición.



Walter Benjamin

Libro I/Vol. 2

Obra Completa de Walter Benjamin - 02

ePub r1.4
Titivillus 05.08.2022

Walter Benjamin, 2012
Traducción: Alfredo Brotons Muñoz
Edición: Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser
Retoque de cubierta: Spleen

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1



Índice de contenido

< 5 >
< 6 >
< 7 >
< 8 >
< 9 >
< 10 >
< 11 >
< 12 >
< 13 >
< 14 >
< 15 >
< 16 >
< 17 >
< 18 >
< 19 >
< 20 >
< 21 >
< 22 >
< 23 >
< 24 >
< 25 >
< 26 >
< 27 >
<28 >
< 29 >
< 30 >
< 31 >
< 32 >
< 32 A >
< 33 >
< 34 >
< 35 >
< 36 >
< 37 >
< 38 >
< 39 >
< 40 >



LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

< Primera redacción >

Le vrai est ce qu’il peut; le faux est ce qu’il veut[1]
MADAME DE DURAS[2]

< 1 >

Cuando Marx emprendió el análisis del modo de producción capitalista, dicho modo se hallaba en sus inicios. Marx orientó de tal forma sus investigaciones que éstas adquirieron valor de pronóstico. Así, tras remontarse a las relaciones fundamentales de la producción capitalista, las representó de manera que de ellas resultaba cuanto, en el futuro, se podía esperar del capitalismo. Y resultó que de él podía esperarse no solamente la explotación creciente y más aguda de los proletarios, sino, en último término, también la instauración de condiciones que hacen posible su propia supresión.

La transformación de la superestructura, cuyo avance es más lento que el de la infraestructura que subyace, necesitó más de medio siglo para hacer valer en todos los ámbitos culturales el cambio en las condiciones productivas. De qué manera ha sucedido eso solamente hoy puede indicarse; y en esa indicación se justifica un número concreto de exigencias que adquieren un carácter de pronóstico. Aun así habrá que señalar que a éstas les corresponden menos tesis respecto al arte del proletariado tras el momento de la toma del poder —por no hablar así del que respecta a la llamada sociedad sin clases— que unas tesis sobre las tendencias evolutivas del ámbito del arte en las presentes condiciones de producción. Y la dialéctica que es la propia de éstas se hace por cierto no menos perceptible en la superestructura que en la economía. Por eso sería erróneo subestimar el valor de conflicto de estas tesis. Estas dejan de lado buen número de conceptos tradicionales —como creatividad y genialidad, estilo y valor de eternidad, como también forma y contenido—, conceptos cuya

aplicación incontrolada (y de momento difícilmente controlable) viene a llevar a la elaboración del material objetivo poseído en sentido fascista. *Los conceptos que siguen, introducidos por primera vez en la teoría del arte, se distinguen claramente de otros por ser completamente inutilizables para los fines propios del fascismo, siendo, por el contrario, utilizables para la formulación de exigencias revolucionarias en la política del arte*.

< 2 >

La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente reproducible, pues lo hecho por hombres siempre podían volver a hacerlo hombres. Este tipo de réplica la practicaron los discípulos que se ejercitaban en el arte, los maestros que difundían obras de maestros y los terceros ávidos de lucro. Por el contrario, la reproducción técnica de la obra de arte viene a ser algo nuevo que se impone intermitentemente en la historia, a impulsos muy distanciados entre sí pero con creciente intensidad. Así, mediante la xilografía se hizo técnicamente reproducible por vez primera el grafismo, ya mucho antes de que con la imprenta se hiciera reproducible la escritura. Los enormes cambios que la imprenta, la reproducción técnica de la escritura, provocaría en la literatura nos son bien conocidos. Mas no son sino un caso, por supuesto importante, del fenómeno que aquí se considera a escala de la historia universal. En el curso también de la Edad Media, a la xilografía se le añaden la calcografía y el aguafuerte, como a comienzos del siglo XIX se añadiría la litografía.

Con esta última, la técnica de reproducción alcanzará una fase radicalmente nueva. El procedimiento de mayor efectividad que diferencia la transposición del dibujo realizado sobre piedra de su incisión en un bloque de madera o de su alternativa grabación en una plancha de cobre daba al grafismo por primera vez la efectiva posibilidad de poner sus productos en el mercado no ya

exclusivamente de manera masiva (como antes), sino en nuevas configuraciones cada día. Esto, en consecuencia, capacitó al grafismo para acompañar la vida cotidiana con la inclusión de sus ilustraciones, comenzando a ir al paso de la imprenta, por más que en esta empresa le aventajara la fotografía pocas décadas después de su invención. Y ya en el caso de la fotografía, en el proceso de reproducción plástica, la mano se verá por vez primera descargada de las obligaciones artísticas esenciales, las cuales, en adelante, recaerán tan sólo sobre el ojo. Y como el ojo capta con mayor rapidez que dibuja la mano, el proceso de reproducción plástica se aceleró tan enormemente que ya podía marchar al paso del habla. Si la litografía contenía virtualmente el diario ilustrado, la fotografía contenía virtualmente a su vez el cine sonoro. *La reproducción técnica del sonido, por su parte, se acometió a finales del pasado siglo, con lo cual la reproducción técnica había alcanzado un nivel que no sólo convirtió en su objeto el conjunto de las obras de arte tradicionales, sometiendo su efecto a las transformaciones más profundas, sino que conquistó su lugar propio entre los procedimientos artísticos vigentes*. En lo que hace al estudio de este nivel, nada hay más instructivo que la forma en que sus dos funciones penetran una en otra —la reproducción de la obra de arte y el arte cinematográfico como tal—.

< 3 >

Hasta a la más perfecta reproducción le falta *algo*: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia siempre irrepetible en el lugar mismo en que se encuentra. Pero en esa existencia y sólo en ella ha encontrado su consumación la historia a la que ha estado sometida en el curso de su devenir. Ahí se cuentan tanto las transformaciones que con el correr del tiempo ha ido sufriendo en su estructura física como las cambiantes relaciones de propiedad en que ha podido

entrar. El rastro que han dejado las primeras sólo puede seguirse en los análisis de índole química o física que no podrían ser efectuados en el caso de la reproducción; y el de las segundas es objeto de tradiciones cuyo seguimiento debe partir del emplazamiento en que se halle el original.

El aquí y el ahora del original de que se trate constituye el concepto de lo que es su autenticidad, sobre la cual se erige por su parte la representación de una tradición que transmite ese objeto hasta hoy en día en su mismidad e identidad. *El ámbito de la autenticidad en cuanto tal se sustrae por entero a la reproductibilidad técnica indicada, y en realidad no sólo a ella*. Pero mientras que frente a la reproducción manual tradicional, tildada casi siempre por aquél de falsificación, lo auténtico conserva plena autoridad, no es ése el caso en cambio frente a la reproducción técnica de la obra. Y la razón es doble. En primer lugar, la reproducción técnica resulta mucho más independiente respecto al original que la manual. Puede así, por ejemplo, resaltar en la fotografía ciertos aspectos del original sólo accesibles a la lente móvil que elige su punto de vista a voluntad, pero no al ojo humano, o, con la ayuda de procedimientos como la ampliación o la larga exposición, captar imágenes fuera del alcance de lo que es la óptica natural. Eso es lo primero. En segundo lugar, puede poner a la copia en situaciones que no están al alcance del que es el propio original. Ante todo, permite que éste salga al encuentro del propio perceptor, ya sea en forma de fotografía o en la de disco fonográfico. La catedral abandona su emplazamiento para ser acogida en el estudio del amante del arte; la obra coral que se ejecutó en una sala, o bien al aire libre, puede escucharse en una habitación.

Las nuevas circunstancias quizá dejen por lo demás intacta la consistencia propia de la obra de arte, pero en todos los casos devalúan su aquí y su ahora. Si esto tampoco vale solamente para la obra de arte sino del mismo modo por ejemplo para el paisaje que pasa en la película por delante del espectador, en la obra de arte este proceso va a afectar a un núcleo muy sensible que un objeto de

la naturaleza no nos muestra *a su vez del mismo modo*. Y eso es su autenticidad. La autenticidad de una cosa es la suma de cuanto desde lo que es su origen nos resulta en ella transmisible, desde su duración de material a lo que históricamente testimonia. Como lo último se funda en la primera, al producirse la reproducción, donde la primera se sustrae para los hombres, el testimonio histórico de la cosa igualmente vacila por su parte. Sin duda, por supuesto, sólo éste; pero lo que vacila de este modo es la autoridad de la cosa como tal, el peso tradicional que poseía.

Estas características se pueden resumir en el concepto de aura, diciendo en consecuencia: en la época de la reproductibilidad técnica, lo que queda dañado de la obra de arte, eso mismo es su aura. Y es que este proceso es sintomático, desbordando su significado el estricto ámbito del arte, ya que *la técnica de la reproducción, según puede formularse en general, desgaja al tiempo lo reproducido respecto al ámbito de la tradición*. Al multiplicar la reproducción, sustituye su ocurrencia irrepetible por una masiva. Y al permitir a la reproducción el encontrarse con el espectador en la situación en la que éste se encuentra, actualiza lo reproducido. Estos dos procesos llevan a una violenta sacudida de lo que es transmitido: la sacudida de la tradición que resulta el reverso de la crisis y renovación actuales de la humanidad, tan estrechamente conectadas con los movimientos de masas de nuestros días. Su más poderoso agente es sin duda el cine, cuyo significado social, hasta en la más positiva de sus formas y justamente en ella, no resulta por cierto concebible sin incluir su aspecto destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición dentro de la herencia cultural. Donde más se muestra este fenómeno es en las grandes películas históricas, desde los casos de *Ben Hur* y *Cleopatra* a *Federico el Grande* y *Napoleón*; el cine integra en su ámbito posiciones crecientemente más remotas. En el 1927 Abel Gance[3] exclamó con entusiasmo: «Shakespeare, Rembrandt, Beethoven realizarán películas… Todas las leyendas, las mitologías y los mitos, todos los fundadores de religiones, e incluso las religiones en su

conjunto… esperan su luminosa resurrección, mientras los héroes se agolpan en las puertas» (A<bel> G<ance>, «Le temps de l'image est venu» [«El tiempo de la imagen ha llegado»], en *L'artcinématogr<aphique>*, II, París, 1927, pp. 94~ 96). A esta general liquidación nos invitaba, inconsciente, el cineasta.

< 4 >

Al interior de grandes intervalos históricos, junto con los modos globales de existencia que se corresponden a los colectivos históricos se transforma además su percepción. Pues el modo y manera en que la percepción humana se organiza —como medio en el que se produce— no está sólo natural sino también históricamente condicionado. La época de las invasiones bárbaras, en la que surgieron la industria artística tardorromana[4] así como la Génesis de Viena[5], no tenía tan sólo un arte bien distinto del de los tiempos clásicos, sino también otra percepción. Los grandes eruditos de la escuela vienesa, Riegl[6] y Wickhoff[7], que se oponían al peso de la tradición clásica bajo el que estaba enterrado dicho arte, fueron los primeros en extraer conclusiones sobre la organización de la percepción en el lapso histórico en que estuvo vigente. Por importantes que fueran sus conocimientos, encontraron su límite en el hecho de que estos grandes investigadores se contentarían con señalar los distintivos formales de la percepción a lo largo de la época tardorromana. No intentaron mostrar —y quizá no podían esperarlo— los cambios estructurales y sociales que encontraban su forma de expresión en estas transformaciones perceptivas. En la actualidad, las condiciones para una comprensión más adecuada nos son más favorables. Y si las transformaciones producidas en el medio de la percepción del que nosotros somos coetáneos pueden concebirse justamente como la señalada

decadencia del aura, las condiciones de ésta por su parte se pueden igualmente señalar.

¿Qué es el aura propiamente hablando? Una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse. Ir siguiendo, mientras se descansa, durante una tarde de verano, en el horizonte, una cadena de montañas, o una rama que cruza proyectando su sombra sobre el que reposa: eso significa respirar el aura de aquellas montañas, de esa rama. De la mano de esta definición resulta bastante fácil comprender el condicionamiento social particular de la decadencia actual del aura. Estriba este extremo en dos circunstancias, ambas estrechamente conectadas con la expansión e intensidad crecientes de los movimientos de masas. «Aproximar» las cosas hasta sí es para las masas actuales un deseo tan apasionado como el que representa su tendencia a intentar la superación de lo irrepetible de cualquier dato con su concreta reproductibilidad. Cada día se hace más irrecusablemente válida la necesidad de apoderarse del objeto desde la distancia más corta de la imagen, o más bien en la copia, es decir, en la reproducción. Reproducción que incontestablemente, tal como nos la sirven el diario ilustrado y el noticiario semanal, se distingue por cierto de la imagen. Irrepetibilidad y duración están en ésta imbricadas tan estrechamente como fugacidad y repetibilidad lo están en aquélla. *La liberación del objeto de su envoltorio, la destrucción del aura, es distintivo de una percepción cuya «sensibilidad para lo homogéneo en el mundo» (Joh<annes> V. Jensen*[8]*) ha crecido tanto actualmente que, a través de la reproducción, sobrepasa también lo irrepetible*. Se repite en el ámbito intuitivo aquello que en el ámbito de la teoría se nos hace ahora manifiesto como creciente importancia de lo estadístico. La adecuación de la realidad a las masas y de las masas a la realidad es un proceso de trascendencia ilimitada tanto en lo que hace al pensamiento como en el ámbito de la intuición.

< 5 >

La irrepetibilidad de la obra de arte es idéntica a su integración en el contexto de la tradición. Una tradición que es, por supuesto, algo absolutamente vivo, mutable de manera extraordinaria. Una estatua antigua de la diosa Venus, por ejemplo, estaba situada entre los griegos —los cuales hacían de ella un objeto de culto— dentro de un contexto tradicional absolutamente diferente que entre los Padres de la Iglesia medievales, los cuales veían en ella un infausto ídolo. Pero unos y otros se enfrentaban del mismo modo a su irrepetibilidad, dicho en otras palabras: a su aura. El modo original de integración de la obra de arte en el contexto de la tradición encontraba sin duda su expresión en el seno del culto. Así, las obras de arte más antiguas nacieron, como sabemos, al servicio de un ritual que fue primero mágico y, en un segundo tiempo, religioso. Pero es de importancia decisiva el que este modo aurático de existencia de la obra de arte nunca queda del todo desligado de su función ritual. Dicho en otras palabras: el valor único de la obra de arte «auténtica» se encuentra siempre en todo caso teológicamente fundado. Esta fundamentación puede estar tan mediada como se quiera, mas sigue siéndonos aún reconocible como ritual secularizado, incluso en las formas más profanas del culto a la belleza. Estas formas profanas de ese culto, que se configuran con el Renacimiento para mantenerse vigentes por tres siglos, permiten que reconozcamos claramente aquellos fundamentos también tras ese plazo en la primera sacudida seria que vino a afectarlos. Es decir, cuando con la aparición del primer medio de reproducción verdaderamente revolucionario —la fotografía (coetánea al despuntar del socialismo)— el arte siente la cercanía de la crisis que, tras otros cien años, se ha hecho indiscutible, reaccionando a lo que se avecinaba con la doctrina de *l'art pour l'art*, doctrina que sin duda constituye una teología del arte. Luego ha surgido de ella y lo ha hecho además directamente, una teología negativa del arte, en

forma de la idea de un arte *puro* que no sólo rechaza cualquier función social, sino también toda determinación por un pretexto de orden objetual. (En poesía sería Mallarmé[9] el primero en alcanzar tal posición.) El hacerles justicia a estos contextos resulta indispensable en un estudio cuyo referente sea el arte en la época de su reproductibilidad técnica actual, ya que preparan el conocimiento que aquí se revela decisivo: *la reproductibilidad técnica de la obra de arte la viene a emancipar por vez primera en el* curso *de la historia universal de su existir parasitario en el seno de lo ritual*. La obra de arte así reproducida es pues crecientemente la reproducción de una obra de arte siempre dispuesta a la reproductibilidad. De la placa fotográfica, por ejemplo, es posible sacar gran cantidad de copias; la pregunta por la copia auténtica simplemente carece de sentido. Pero en el mismo instante en que el criterio de la autenticidad falla en el seno de la producción artística, toda la función social del arte resulta transformada por entero. Y, en lugar de fundamentarse en el ritual, pasa a fundamentarse en otra praxis, a saber: la política.

En las obras cinematográficas la reproductibilidad técnica del producto no es, como en el caso de las obras literarias o pictóricas, condición exterior de su difusión masiva, *pues la reproductibilidad técnica de las obras cinematográficas se basa inmediatamente en la técnica de su producción. Una que no sólo posibilita del modo más inmediato la difusión masiva de las obras cinematográficas, sino que la exige directamente. Y la exige porque la producción de una película es de tan elevado presupuesto que un individuo que, por ejemplo, podría comprarse un cuadro ya no puede comprarse una película*, que es siempre adquisición del colectivo. Así, en 1927, se calculó que una película de las más extensas, con el objeto de resultar rentable, tendría que alcanzar un público de nueve millones de espectadores. Al principio, es cierto, con el cine sonoro se introdujo un movimiento regresivo; su público se vio de pronto limitado por la separación entre fronteras lingüísticas, cosa que sucedió coetáneamente con la acentuación de los intereses

nacionales por parte del fascismo. Pero más importante que constatar esta regresión, que la sincronización no tardó en compensar, es observar su conexión con el fascismo. La contemporaneidad de ambos fenómenos estriba claramente en la crisis económica. Las mismas perturbaciones que, vistas a gran escala, condujeron al intento de mantener por la fuerza bruta, es decir, al modo del fascismo, las relaciones de propiedad establecidas, llevaron al capital cinematográfico, que estaba amenazado por la crisis, a forzar los preparativos para el cine sonoro. La introducción de este cine produjo pronto en la crisis una especie de alivio temporal. Y ciertamente no sólo porque el cine sonoro llevó de nuevo las masas a las salas, sino también porque hizo solidarios con el capital cinematográfico nuevos capitales procedentes de la industria eléctrica. De manera que, visto desde fuera, el sonoro vino a promover los distintos intereses nacionales, pero en cambio, visto desde dentro, internacionalizó la producción cinematográfica más aún de lo que ésta ya lo estaba.

< 6 >

Sería posible representar la historia del arte como la confrontación de dos polaridades en la obra de arte misma y contemplar la historia de su curso en los cambiantes desplazamientos del centro de gravedad desde un polo a otro de la obra, polos que son sin duda valor de culto y valor de exposición. La producción artística comienza con imágenes que se hallan al servicio de la magia. De estas imágenes tan sólo es importante que existan, pero en cambio no que se las vea. El alce que el hombre de la Edad de Piedra reproduce en las paredes de su cueva es sin duda un instrumento mágico que sólo casualmente va a exponer ante sus semejantes; lo que importa es que lo vean los espíritus. El valor de culto en cuanto tal impulsa a mantener directamente escondida la obra de arte;

ciertas estatuas de dioses sólo son accesibles en la *celia* al sumo sacerdote, ciertas imágenes de la Virgen permanecen tapadas casi todo el año, ciertas esculturas presentes en catedrales medievales no son visibles para el espectador a ras de tierra. *Con la emancipación de las diferentes prácticas artísticas del refugio en el culto, aumentan las ocasiones para la exposición de sus productos*. La exponibilidad de un busto, que puede llevarse de uno a otro lado, es mayor sin duda que la de la estatua de un dios, que tiene lugar fijo en el interior del templo. La exponibilidad propia del cuadro es mayor que la del mosaico o la del fresco que lo precedieron. Y si la exponibilidad de una misa por sí misma no era quizá menor que la propia de una sinfonía, la sinfonía sin embargo nació en el momento temporal en que su exponibilidad prometía crecer más que la de la misa. Con los diversos métodos de reproducción técnica de la obra de arte, su exponibilidad ha crecido hasta tal punto que el desplazamiento cuantitativo del acento entre uno y otro polo se transforma, análogamente a lo ocurrido en tiempos primitivos, en un cambio cualitativo de su naturaleza. Es decir, así como en los tiempos primitivos el peso absoluto de su valor de culto hizo, en primer lugar, de la obra de arte un mero instrumento de la magia que tan sólo más tarde se reconoció en cierta medida en calidad de tal obra de arte, así también en nuestros días el peso absoluto de su valor de exposición hace de la obra de arte una imagen con funciones totalmente nuevas, de las cuales la que nos es consciente, a saber, la «artística», se reconocerá más tarde en cierto modo como rudimentaria. Hasta tal punto es esto seguro que actualmente el cine nos provee los apoyos más útiles para esta nueva consideración. Más seguro es el hecho de que la trascendencia histórica de esta transformación de las funciones del arte, que en el cine aparece en forma más avanzada, permite su directa confrontación con el arte en los tiempos primitivos, no sólo metódica sino también materialmente. Estos, al servicio de la magia, establecían ciertos protocolos puestos al servicio de la praxis. Y por cierto que, muy probablemente, tanto en cuanto ejercicio de

procedimientos mágicos, como en cuanto instrucciones para éstos, como también, finalmente, en cuanto objetos de una consideración contemplativa a la que se atribuían unos efectos mágicos directos. Pues el hombre y su entorno ofrecían objetos a tales protocolos, siendo reproducidos por lo tanto según las manifiestas exigencias de una sociedad cuya técnica sólo existía plenamente confundida con el ritual. Dicha sociedad representaba el polo opuesto a la de este tiempo, cuya técnica es, por el contrario, la más emancipada. Ahora bien, esta técnica, estando como está emancipada, se opone a la sociedad de nuestro tiempo como una segunda naturaleza y, sin duda, según nos lo demuestran las guerras y las crisis económicas, como una no menos elemental que aquella de la que disponía la sociedad de los hombres primitivos. Frente a esta segunda naturaleza, el hombre, que ciertamente la ha inventado aunque hace tiempo que ya no la domina, no tiene otro remedio que someterse a un aprendizaje, como lo hacía ante la primera. Y al servicio de dicho aprendizaje encontramos al arte nuevamente, muy especialmente con el cine. El cine sirve al hombre de ejercicio en las nuevas apercepciones y reacciones que vienen condicionadas por el trato frente a un aparato estructural cuyo papel en su vida se acrecienta casi diariamente. Hacer del gigantesco equipamiento actual objeto de una inervación humana: ésa es la tarea histórica en cuyo servicio tiene el cine su sentido estricto y verdadero.

< 7 >

En el caso de la fotografía, el valor de exposición comienza a hacer retroceder el valor de culto en toda línea. Pero éste no cede sin ejercer alguna resistencia, ocupando una última trinchera, esa que ahora es el rostro humano. De ninguna forma es casual que el retrato esté en el centro de la fotografía más temprana. En el culto al recuerdo de los seres queridos lejanos o difuntos tiene el valor de

culto de la imagen el último refugio actualmente. En la expresión fugaz de un rostro humano en las fotografías más antiguas destella el aura por última vez. Y eso es lo que constituye la melancólica y la nada comparable belleza de aquéllas. Ahora bien, cuando el hombre desaparece de la fotografía es cuando el valor de exposición aventaja ya por vez primera al valor de culto. El haber otorgado su preciso lugar a este proceso funda la importancia incomparable del trabajo de Atget[10], que hacia 1900 fijaría las calles de París empleando desiertas perspectivas. Sin duda, con razón se ha dicho de él que las fotografió como si fueran el lugar del crimen. Pues también, sin duda, el lugar del crimen siempre está desierto. Se lo fotografía justamente para obtener indicios. Así, con Atget, las vistas fotográficas comienzan a su vez a convertirse en cuerpos del delito en el proceso histórico presente. Eso constituye lo que es su significado político yacente, exigiendo una recepción en un sentido bien determinado. La mirada en libre suspensión no les es ya adecuada. Antes, inquietan al espectador; el cual presiente por su parte que, para acceder a percibirlas, tiene que encontrar cierto camino. Claro que, al mismo tiempo, los actuales diarios ilustrados comienzan a plantarle ante la vista postes indicadores por doquier. Sean correctos o falsos, es lo mismo. En ellas se hizo el rótulo por primera vez obligatorio. Y está claro que éste tiene un carácter totalmente distinto del que es propio del título de un cuadro. Las directrices que al que observa las imágenes de una revista ilustrada le da el rótulo no tardarán en hacerse aún más precisas y más imperativas en el cine, donde la concreta comprensión de cada imagen individual aparece prescrita por la secuencia de las precedentes.

Los griegos solamente conocían dos modos técnicos de reproducción: la fundición y la acuñación. Las monedas y las terracotas eran las únicas entre las obras de arte que se podían producir en masa. Cualquier otra era irrepetible y no se podía reproducir técnicamente. *De ahí* que se hicieran para la eternidad forzosamente. *El nivel de su técnica obligaba a los griegos a producir en arte valores eternos*. A esta circunstancia deben su destacada posición en la historia del arte, y a su respecto podrán los posteriores determinar la propia posición. Ahora bien, no hay duda de que la nuestra se encuentra en el polo opuesto a la de los griegos. Nunca antes han sido las obras de arte, en tan gran medida y con tan amplio alcance, técnicamente reproducibles como hoy. En el cine tenemos una forma cuyo carácter artístico queda absolutamente determinado por su completa reproductibilidad. Confrontar esta forma en todas las determinaciones con el arte griego resultaría ocioso. Pero, sin duda, eso es bien posible en un punto exacto. A saber, con el cine se ha hecho decisivo para la obra de arte una cualidad específica que los griegos no le habrían concedido en absoluto, o quizá la habrían considerado como la más inesencial de entre las suyas. Y ésta es su mejorabilidad. Nada es menos la película acabada que una creación hecha de *un* golpe; está montada con multitud de imágenes y secuencias de imágenes individuales, entre las cuales elige el montador: unas imágenes que, por lo demás, podrían mejorarse de antemano, a voluntad, en la sucesión de tomas, hasta lograr el éxito final. Para producir su *Opinion publique*[11], que mide en su conjunto 3000 metros, Chaplin rodó 125 000. Una película es así, por tanto, la obra de arte que es más mejorable. Y el que esta mejorabilidad viene conectada a su renuncia radical al valor de eternidad puede inferirse de la contraprueba. Para los griegos su arte se encontraba obligado a producir valores eternos; y en la cima del arte se encontraba el menos mejorable, a saber, la escultura, cuyas creaciones siempre son, bien literalmente, de *una* pieza. Así, la decadencia de este arte en la era del arte del montaje se sobreentiende con facilidad.

< 9 >

La disputa entablada en el curso del siglo XIX entre la fotografía y la pintura en torno al valor artístico de sus productos nos parece hoy confusa y aberrante. Pero eso no habla contra su significado, antes bien: podría subrayarlo. De hecho, esta disputa era expresión de un vuelco en el seno de la historia universal del que, como tal, ninguno de entre ambos contendientes era consciente. Al encontrarse el arte desligado de su fundamento cúltico en la época de su reproductibilidad, la apariencia de su autonomía se había esfumado para siempre. Pero el cambio en la función del arte que con ello se había producido caía fuera del campo de visión del siglo que acababa.

Aunque también al XX, que ya estaba viviendo la evolución del cine, se le escapó durante mucho tiempo. Tras enfrascarse con vana sutileza en la decisión de la cuestión de si la fotografía era un arte, sin haberse planteado previamente *si al inventarse la fotografía se había transformado el arte mismo*, fueron los teóricos del cine quienes no tardaron en toparse con esa ahora urgente problemática. Pero las dificultades que la fotografía había causado a la estética tradicional eran un juego de niños comparadas con aquellas que el cine le anunciaba. De ahí la ciega violencia que distingue los inicios de la teoría cinematográfica. Así, Abel Gance compara, por ejemplo, el cine con los viejos jeroglíficos: «Nous voilà, par un prodigieux retour en arrière, revenus sur le plan d’expression des Egyptiens… Le langage des images n’est pas encore au point parce que nos yeux ne sont pas encore faits pour elles. Il n’y a pas encore assez de respect, *de culte*, pour ce qu’elles expriment»[12]. O, como escribe Séverin-Mars[13]: «Quel art eut un rêve… plus poétique à la fois et plus réel. Considéré ainsi, le cinématographe deviendrait un moyen d’expression tout à fait exceptionnel, et dans son atmosphère ne devraient se mouvoir que des personnages de la pensée la plus supérieure aux moments les plus parfaits et les plus mystérieux de

leur course»[14] (*L'art cinématographique*, II, Paris, I927, p. 101 y p. 102). Es muy instructivo ver cómo el deseo de hacer entrar al cine en el «arte» obliga a estos teóricos a introducir en él, a través de sus interpretaciones, con irreverencia sin igual, elementos cúlticos. Y sin embargo, en la época en que estas especulaciones se publicaron, ya existían obras como *L'opinion publique* o *La ruée vers l'or*[15]. Abel Gance nos habla de una escritura sacra, mientras Séverin-Mars nos habla de él como podría hablarse sobre las pinturas de Fra Angelico. Es característico que también hoy en día incluso autores particularmente reaccionarios busquen el significado que corresponde al cine justamente en la misma dirección y, si no de manera directa en lo sacro, sí sin duda en lo sobrenatural. A propósito de la filmación de *El sueño de una noche de verano* por Max Reinhardt[16], Werfel[17] afirma que es la copia estéril del mundo exterior en su conjunto, con sus calles, interiores y estaciones, sus restaurantes, sus coches y sus playas, la que hasta ahora ha obstruido la ascensión del cine hasta el reino del arte como tal: «El cine todavía no ha entendido su verdadero sentido, sus reales posibilidades… que consisten en su singular capacidad para, con los medios naturales e incomparable poder de convicción, dar expresión a lo mágico, lo maravilloso, lo sobrenatural» (Franz Werfel, «Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt» [«Un sueño deverano. Una película de Shakespeare y de Reinhardt»], en *Neues Wiener Journal [Nuevo Periódico Vienes*], cit. en *Lu [Leído*], 15 de noviembre de 1935).

< 10 >

Un tipo concreto de reproducción es el que la foto le depara a un cuadro y otro el que le depara a un suceso escenificado en el estudio cinematográfico. En el primer caso lo reproducido es sin duda una obra de arte y no lo es la reproducción. Pues lo que el

fotógrafo ejecuta con el objetivo resulta tan poco una obra de arte como lo que ejecuta un director con una orquesta sinfónica; en el mejor de los casos, se trata de una actuación artística. Otra cosa sucede con la toma en el estudio cinematográfico. Lo aquí reproducido ya no es obra de arte, y la reproducción por su parte lo es tan poco en sí misma como una fotografía de ordinario. En el mejor de los casos, la obra de arte sólo nace aquí en base al montaje. En el cine estriba en un montaje del que cada componente individual reproduce un suceso que ni es en sí una obra de arte ni la produce en la fotografía. ¿Qué son pues esos sucesos reproducidos así, en la película, dado que no son obras de arte?

La respuesta deriva de la peculiar actuación artística del actor cinematográfico. Aquel que se distingue del teatral por el hecho de que su actuación artística, tomada en su forma original, en la cual fundamenta la reproducción, no se produce ante un público azaroso sino frente a un gremio de especialistas que, en tanto que jefe de producción, director u operador, ingeniero de sonido, iluminador, etc., pueden siempre ponerse en situación de intervenir en su actuación artística. Se trata aquí de una distinción socialmente importante. La intervención de un gremio especializado en la materia en el seno de una actuación artística es característica en efecto de las actuaciones deportivas y, en sentido más amplio, de la ejecución de una prueba en general. Pero además, tal intervención determina de hecho el proceso de producción cinematográfica de manera absoluta. Muchas secuencias se ruedan con variantes, como es bien sabido. Un grito de socorro, por ejemplo, se puede registrar en diversas versiones. Luego el *cutter*[18] elige entre unas y otras, estableciendo, por así decir, el empalme entre ellas. Un hecho representado en el estudio se distingue por tanto del suceso real correspondiente como el lanzamiento de un disco dentro de un campo de deportes durante una competición del lanzamiento de ese mismo disco en el mismo lugar y a la misma distancia si se hiciera con la finalidad de matar a un hombre. Lo primero sería la ejecución de una prueba y lo segundo no.

Ahora bien, sucede que la ejecución de una prueba por parte de un actor cinematográfico es en efecto completamente singular. ¿En qué consiste entonces? Consiste en superar cierta barrera que encierra en estrechos límites el valor social de ejecución de una prueba. Aquí no se trata de la actuación deportiva, sino antes bien de una actuación que está sometida a una prueba mecánica. El deportista no conoce en cierto modo sino lo natural; se mide por tareas como las que plantea la naturaleza, no las de un aparato: salvo en casos excepcionales, como Nurmi[19], sobre el cual se decía que en realidad corría contra el reloj. Mientras tanto, el proceso de trabajo, especialmente desde que lo normalizó el trabajo en cadena, somete cada día a innumerables personas a una prueba que está mecanizada. Por cierto que estas pruebas se pasan de manera inadvertida: el que no las supera es excluido del proceso de trabajo. También se pasan de modo declarado: en los institutos de cualificación profesional. Ahora bien, entonces uno choca con las barreras antes mencionadas.

En efecto, estas pruebas, a diferencia de las deportivas, no son exponibles en la medida en que sería deseable. Y éste es precisamente el punto exacto en que el cine interviene. *El cine hace exponible la ejecución de la prueba al hacer una prueba de la misma exponibilidad de la actuación*. Más aún, el actor cinematográfico no actúa ante un público, sino ante un aparato. El operador ocupa exactamente el lugar que en el examen de aptitud ocupa el individuo que controla las pruebas. Actuar a la luz de los *sunlights*[20] satisfaciendo al tiempo las condiciones propias del micrófono es exigencia de primer nivel. El estar a su altura significa sin duda conservar la humanidad frente al aparato. El interés de esta actuación se hace así enorme. Pues ante un aparato es ante lo que la enorme mayoría de los habitantes de ciudades debe en las oficinas y en las fábricas abdicar de su humanidad durante la jornada de trabajo. Y, por la tarde, esas mismas masas van a llenar los cines para vivenciar cómo el actor cinematográfico se toma la revancha en nombre de ellas al no sólo afirmar *su* humanidad (o lo

que a ellas tal se les parece) frente al aparato, sino al hacerlo útil para su triunfo personal.

< 11 >

Para el cine importa mucho menos que el actor represente ante el público un personaje que el que se presente a sí mismo frente al aparato. Pirandello[21] fue de los primeros en advertir la transformación del actor producida por la actuación con carácter de prueba. Las observaciones que hace a este respecto en su novela *Se rueda* sólo las menoscaba un poco el hecho de que se limiten a subrayar el lado negativo del asunto. Menos ya el que se ciñan tan sólo al cine mudo. Pues en esto el sonoro no ha cambiado nada fundamental. Ahí lo decisivo sigue siendo el que se esté actuando para un aparato o —si es el caso del cine sonoro— más bien para dos. «El actor cinematográfico», escribe Pirandello, «se siente en el exilio. Exiliado no sólo de la escena, sino de su persona como tal. Con un malestar oscuro percibe el vacío inexplicable causado por el hecho de que su cuerpo se convierte en una merma, se volatiliza, quedando de repente despojado de su realidad y de su vida, de su voz y de los ruidos que produce al moverse, para así transformarse en una imagen muda que tiembla un instante en la pantalla y pronto se desvanece en el silencio… El pequeño aparato es quien actúa, proyectando su sombra frente al público, mientras él mismo debe contentarse con actuar ante aquél» (cit. en Léon Pierre-Quint, «Signification du Cinéma», en *L'art cinématographique*, II, Paris, 1927, pp. 14 s.).

En la representación del hombre por el aparato su autoalienación se ha aprovechado de forma sumamente productiva. Un aprovechamiento que puede ser medido por el hecho de que la extrañeza del actor ante el aparato, tal como la describe Pirandello, es ya de suyo de la misma índole que la extrañeza propia del

hombre romántico ante su imagen vista en el espejo: como es sabido, un motivo favorito de Jean Paul[22]. Pero ahora su imagen especular es desgajable, se ha hecho transportable. ¿Y adonde se transporta? Ante la masa. Naturalmente, la conciencia de ello no abandona al actor ni por un instante. Él sabe, mientras está ante el aparato, que, en última instancia, todo aquello se remite a la masa. Es ella la que va a controlarlo. Ella, justamente, no es visible, todavía no existe mientras él lleva a cabo la actuación artística que ella va a controlar. Pero esa invisibilidad constitutiva aumenta la autoridad de este control. Por supuesto, nunca hemos de olvidar que la utilización política de dicho control se va a hacer esperar hasta que el cine se haya liberado de las cadenas de su explotación capitalista. Pues el capital cinematográfico transforma las perspectivas revolucionarias de dicho control en perspectivas contrarrevolucionarias. El culto a las estrellas que fomenta no sólo conserva aquella magia, emanación de la personalidad, que hace ya mucho tiempo que consiste en el desmedrado titilar de su carácter de pura mercancía, sino que lo que es su complemento, el correlativo culto al público, exige al mismo tiempo la condición corrupta de ese público con la cual el fascismo trata de poder sustituir su conciencia de clase.

El arte del presente puede pues contar con un efecto que es tanto mayor cuanto más se orienta a la reproductibilidad, es decir, cuanto menos pone en el centro la obra original. Si entre todas las artes el dramático es de forma manifiesta el más afectado por la crisis, eso está en la naturaleza de la cosa. Pues a la obra de arte íntegramente invadida por la reproducción técnica, es más, surgida de ésta —como el cine—, nada hay que sea más claramente opuesto que la escena teatral, con su entrada nueva cada vez y siempre original del comediante. Cualquier estudio serio lo confirma. Los espectadores más expertos hace ya tiempo que reconocieron que «los máximos efectos casi siempre se logran ‘actuando’ lo menos posible… La última evolución» de este proceso la ve Arnheim[23] en 1932 en «tratar al actor como accesorio que se

escoge por sus características… tras colocarlo en el lugar preciso» (Rudolf Arnheim, *Film as Kunst*, Berlín, 1932, pp. 176 s.)[24]**. Esto está estrechamente conectado aún con otra cosa. El actor que actúa en el escenario desempeña un papel, y eso al actor cinematográfico se le niega a menudo. Su actuación no es unitaria en absoluto, sino compuesta de muchas individuales, cuyo aquí y ahora determinan consideraciones enteramente accidentales sobre el alquiler del estudio, la disponibilidad de los compañeros de reparto, los decorados, etc. Así, un salto desde la ventana puede ser rodado en el estudio lanzándose simplemente de un andamio, añadiendo, según las circunstancias, la fuga subsiguiente unas semanas más tarde en una toma hecha en exteriores. Por lo demás, son posibles otros montajes aún más paradójicos. Tras una llamada a la puerta, puede pedirse a un actor que se estremezca. Quizá este sobresalto no se haya producido como se deseaba. Entonces el director puede recurrir al expediente de, en algún momento en que el actor se encuentre de nuevo en el estudio, disparar sin aviso un tiro a espaldas suyas. El susto del actor en ese instante puede filmarse entonces y montarse después en la película. Nada podría mostrarnos más drásticamente cómo el arte ha escapado de aquel reino de la «bella apariencia», cuyo clima pasó por tanto tiempo como el único en que podría prosperar.

El procedimiento del director que, para filmar el susto de la persona ahí representada, provoca una alarma real en su actor es totalmente cinematográfico. *Durante el rodaje de una película ningún actor puede aspirar a poseer una visión de conjunto del contexto en que se produce su actuación*. La exigencia de llevar a cabo una actuación sin conexión inmediata, en el plano de lo vivido, con una situación que no es conforme a las reglas del juego resulta común a todas las pruebas, las deportivas como las cinematográficas. Así lo puso Asta Nielsen de relieve de forma impresionante en cierta ocasión, durante una pausa en el estudio. Se estaba filmando una película basada en *El idiota* de Dostoievski, y Asta Nielsen[25], que encarnaba a Aglaia, conversaba sin más con

un amigo. Se encontraban a punto de rodar una de las escenas principales, cuando Aglaia ve pasar de lejos al príncipe Mischkin acompañado de Nastasia Filipovna, y los ojos se le inundan de lágrimas. Asta Nielsen, que en su conversación había rechazado amablemente todos los cumplidos de su amigo, vio de pronto a la intérprete de Nastasia en la parte trasera del estudio, desayunando mientras paseaba. «Mire, esto es lo que yo entiendo por interpretar una película», dijo de repente a su invitado mientras lo miraba con unos ojos que, para la percepción de su colega, tal como exigía la siguiente escena, se habían llenado de lágrimas sin pestañear ni una vez sola vez.

El actor de cine está sujeto a exigencias técnicas distintas de las del actor de teatro. Las estrellas cinematográficas casi nunca son actores sobresalientes, dicho en su sentido teatral. Más bien han sido en su mayoría actores de segunda o de tercera a los que el cine ha abierto una carrera. Y también, a la inversa, los mejores actores que hay en cine rara vez intentaron dar el paso del cine a la escena: una tentativa que, además, en la mayor parte de las ocasiones se ha venido a saldar con un fracaso. (Estas circunstancias se encuentran ligadas, por supuesto, a la particular naturaleza que el cine posee, dado que en él el que el actor interprete a otro frente al público sucede menos veces que a sí mismo confrontado con el aparato.) *El típico actor de cine no interpreta ya sino a sí mismo*. Sucede de este modo lo contrario que en el tipo del mimo. Esta circunstancia limita sus prestaciones en la escena, mientras que las amplía de modo extraordinario en las películas. Pues la estrella de cine conecta sobre todo con su público porque parece abrirle a cada uno la posibilidad de «hacer cine». La idea de poder reproducirse mediante un aparato ejerce sobre el hombre actualmente una atracción enorme. Cierto que también antes el adolescente fantaseaba con hacer teatro. Pero el actual sueño de hacer cine tiene dos ventajas decisivas. En primer término, es más realizable, porque el consumo de actores en el cine (ya que aquí cada uno se interpreta a sí mismo y nada más) es mucho

mayor que en el teatro. Y, en segundo lugar, es más osado, pues la idea de ver reproducidas la apariencia y la voz que nos son propias sin duda hace que el brillo y el encanto de los grandes actores palidezca.

< 12 >

El cambio en el modo de exposición operado por la técnica de reproducción se hace también perceptible en la política. *La crisis de las democracias se puede comprender como una crisis de las condiciones de exposición del hombre político*. Las democracias exponen al político inmediatamente, es decir, en persona, y, ciertamente, ante los representantes. El parlamento viene a ser su público. Con las innovaciones obtenidas en los aparatos de grabación, que permiten hacer audible al orador para un número indefinido durante el discurso y visible para otro número indefinido muy poco después, el manejo por parte del político de estos aparatos pasa a primer plano. Así, los parlamentos se despueblan al tiempo que los teatros. Radio y cine no sólo modifican la función del actor profesional, sino igualmente la función del que se presenta a sí mismo frente a ellos, como lo hace el político. La orientación de este cambio, sin perjuicio de sus tareas específicas, es hoy ya la misma en el actor de cine y en el político. Pues aspira a la exponibilidad de actuaciones comprobables, hasta supervisables, bajo unas concretas condiciones sociales como ya lo había exigido el deporte en ciertas condiciones naturales. Eso conforma una nueva elite, una que está ante el aparato, de la que el campeón, la *star* y el dictador aparecen como vencedores.

< 13 >

Con la técnica del cine, del mismo modo que con la del deporte, se conecta el hecho de que a las actuaciones que aquéllas exponen asisten todos como semiexpertos. Basta haber oído tan sólo una vez a un grupo de repartidores de periódicos, apoyados en sus bicicletas, discutir los resultados de una carrera ciclista para sentir esta conexión. En cuanto al cine, el noticiario semanal nos demuestra bien palmariamente que cualquiera puede hoy estar en la situación de ser filmado. Pero no basta con esta posibilidad. *Todos tienen hoy una pretensión de ser filmados*. Lo que mejor aclara esta pretensión es una ojeada a la situación histórica de la actual literatura. Durante siglos en la literatura las cosas estaban dispuestas de tal modo que un pequeño número de escritores se enfrentaba a muchos miles de lectores. Ya en los años finales del pasado siglo se produjo un cambio. Con la gigantesca expansión de la prensa, que no deja incansable de poner a disposición de los lectores nuevos órganos políticos, religiosos, científicos, profesionales y locales, una parte cada vez mayor de los lectores —casualmente al principio— pasó a contarse entre los escritores. La cosa comenzó cuando la prensa diaria les abrió su «buzón», pero hoy día no hay casi ningún europeo partícipe del proceso de trabajo que no pueda en principio encontrar ocasión de publicar una experiencia laboral, una reclamación, un reportaje o cosas semejantes. La distinción entre autor y público está con ello a punto de perder lo que fue su carácter fundamental. Se hace funcional, variable de acuerdo con el caso. El lector está siempre preparado para convertirse en escritor. En tanto que entendido, una figura en la que, bien que mal, ha tenido que irse convirtiendo, sumido en un proceso laboral altamente especializado —no importa en este caso lo modesta que sea la ocupación de la que entienda—, obtiene acceso al estatuto del autor. Es el trabajo el que toma la palabra. Y su representación por la palabra constituye una parte de la capacidad que se requiere para entregarse a su ejercicio. La competencia literaria no se basa ya en la educación especializada,

sino en la politécnica, y de este modo se convierte en un bien común.

Todo esto puede trasplantarse directamente al cine, donde desplazamientos que en la literatura exigieron siglos se han cumplido en el curso de una década. Pues en la praxis del cine —sobre todo del ruso— tal desplazamiento ya se ha realizado esporádicamente. Una parte de los actores que se encuentran en el cine ruso ya no son actores en nuestro sentido, sino personas que *se* interpretan a sí mismas, y por cierto, antes que nada, inmersas en su proceso de trabajo. En Europa occidental, por el contrario, la explotación capitalista a la que se halla sometido el cine impide que se tome en consideración la legítima pretensión que el hombre tiene actualmente de ser reproducido. Por lo demás, lo impide también el desempleo, que excluye a grandes masas de la producción, en cuyo marco tendrían en primer lugar su aspiración a la reproducción. Bajo estas circunstancias, la industria cinematográfica tiene todo el interés en aguijonear la participación de las masas mediante representaciones ilusorias y ambivalentes especulaciones, lo que consigue ante todo en las mujeres. A este fin ha puesto en movimiento un potente aparato publicitario: ha puesto a su servicio la carrera y vida amorosa de las estrellas, ha organizado plebiscitos y convocado concursos de belleza. Todo ello para, por vía de corrupción, falsear por completo el interés original y legítimo de las masas dirigido al cine: un interés por el autoconocimiento y por tanto también por el conocimiento de clase. En consecuencia, es cierto del capital cinematográfico en particular lo que, en general, es cierto del fascismo, dedicado a explotar secretamente la necesidad hoy imperiosa de unas nuevas estructuras sociales en interés de la minoría propietaria. Ya sólo por eso es una urgente exigencia del proletariado la expropiación del capital cinematográfico.

Toda forma artística desarrollada se sitúa en la encrucijada de tres líneas en evolución. En primer lugar, tiende la técnica a una determinada forma artística. Antes de que el cine apareciera, existían pequeños libritos de fotos cuyas imágenes, al pasar

rápidamente ante la vista bajo la presión del pulgar, presentaban un combate de boxeo o un partido de tenis; y, en los pasajes, había unos autómatas cuya sucesión de imágenes se producía y se mantenía en movimiento por el giro de una manivela. En segundo término, en ciertos estadios de su desarrollo, las formas artísticas tradicionales tienden a lograr unos efectos que algo más tarde obtiene sin esfuerzo la nueva forma artística. Antes que el cine se hiciera tan frecuente, los dadaístas trataban con sus montajes de producir en el público una conmoción que luego logró Chaplin de modo mucho más simple y natural. Y ya por último, en tercer lugar, ciertos cambios sociales que a menudo son imperceptibles tienden a un cambio en la recepción que no vendrá sino a favorecer la nueva forma artística. Así, antes de que el cine comenzara a formar a su público, ya había un público que se reunía en el panorama imperial con objeto de ver unas imágenes que comenzaban a ponerse en movimiento. Pero también lo había ciertamente en los salones de pintura, sin que su propia disposición interna —como, p. ej., en el teatro— estuviera en condiciones de mostrarlo. En el panorama imperial, por el contrario, hay previstos asientos cuya distribución ante los estereoscopios anuncia una pluralidad de espectadores. En una galería de pinturas el vacío aún puede resultar agradable, pero ya no en el caso del panorama imperial, y de ninguna manera en el caso del cine. Y, sin embargo, en el panorama cada uno tiene todavía —como sucede casi todo el tiempo en las galerías de cuadros— su imagen independiente para sí. La dialéctica correspondiente a esta experiencia se expresa en el hecho de que aquí, poco antes de que la contemplación de las imágenes experimente su vuelco en la forma del cine y se haga con ello colectiva, el principio de tal contemplación aún experimentada por un solo individuo aparece con tanta nitidez como antaño en el caso de la contemplación de la imagen divina por el sacerdote en el Día de Fiesta.

< 14 >

El rodaje de cualquier película, y en especial de una película sonora, nos ofrece un aspecto que nunca antes ni en ninguna parte hubiera resultado concebible. Representa un proceso al que no le cabe ya asignar *un* punto de vista desde el que los aparatos de filmación no pertenecientes al proceso filmado, la maquinaria de iluminación, el equipo de ayudantes, etc., no entren en el campo visual del espectador. (A no ser que la posición de su pupila coincida con la de la cámara, que a veces sigue de cerca a los actores.) Tal circunstancia, más que cualquier otra, hace demasiado superficiales las analogías existentes entre una escena en el estudio de filmación y otra sobre las tablas. El teatro conoce por principio el emplazamiento desde el cual lo que ocurre no puede verse sin más como ilusorio, pero en el cine no se da este emplazamiento respecto de la escena que se filma. Su naturaleza ilusoria es una naturaleza de segundo orden, es un resultado del montaje. Es decir: *en el estudio cinematográfico los aparatos han ido penetrando tan hondamente en la realidad que su aspecto puro, libre del cuerpo ajeno que constituyen tales aparatos, viene a ser resultado de un cierto proceder técnico propio, a saber, la toma por la cámara adecuadamente instalada, y después su montaje con otras tomas de la misma índole*. El aspecto libre de aparatos, que es el propio de la realidad, es aquí sin duda lo más artificial, y, en el país de la técnica, el espectáculo de la realidad inmediata es como un trébol de cuatro hojas.

La misma situación, que así se diferencia del teatro, puede confrontarse de manera aún más instructiva con la que se da en la pintura. Aquí hemos de plantear esta pregunta: ¿qué relación guarda el operador con el pintor? Para contestarla, permítaseme aquí que realice *una* construcción auxiliar que se apoya en *un* concepto de ‘operador’, derivado de la cirugía. El cirujano representa aquí uno de los polos en un orden en el que el otro lo

está ocupando el mago. La actitud del mago, el cual cura al enfermo por la sola imposición de manos, es diferente de la del cirujano, que interviene al enfermo. Pues el mago mantiene la distancia natural que ha de existir entre él y el paciente; dicho con mayor exactitud: la disminuye un poco —por la imposición de manos— mientras la aumenta mucho —por su autoridad—. Pero el cirujano se comporta justamente a la inversa: él disminuye mucho la distancia que le separa del paciente —dado que penetra en su interior— mientras que la aumenta sólo un poco —en virtud del cuidado con que mueve su mano entre los órganos—. En una palabra: a diferencia del mago (que aún se oculta en la figura del médico de cabecera), en el instante decisivo el cirujano renuncia a enfrentarse con su enfermo digamos de hombre a hombre; se adentra en él operativamente. Pero, entre sí, mago y cirujano se relacionan como el pintor y el cámara. El pintor observa en su trabajo la natural distancia con lo dado, y el cámara, en cambio, penetra a su vez profundamente en la red de los datos. Las imágenes que obtienen uno y otro son enormemente diferentes. La del pintor es total; múltiplemente troceada la del cámara, cuyas partes se juntan según una ley nueva. *Así, para el hombre actual, la representación cinematográfica de la realidad es incomparablemente más significativa porque, precisamente, en razón de esa tan intensa penetración con el aparato, garantiza el aspecto de lo real libre de aparatos que él tiene derecho a exigir del arte*.

< 15 >

La reproductibilidad técnica de la obra de arte altera la relación entre éste y la masa. La más retrógrada, por ejemplo ante un Picasso, se invierte en progresista, por ejemplo ante Chaplin. Además, el comportamiento progresista se caracteriza porque el gusto de vivenciar y de ver se pone en él en conexión íntima e inmediata con

la actitud del juez más competente. Tal conexión ofrece así un indicio socialmente importante. En efecto, cuanto más disminuye la significación social de un arte, tanto más se disocian en el público —como resulta claro a propósito del caso de la pintura— la actitud crítica y la de fruición. De lo convencional se goza acríticamente; lo nuevo se critica con repugnancia. No así en el cine. La circunstancia decisiva a tal efecto es que en ninguna parte tanto como en el cine las reacciones del individuo, cuya suma constituye la reacción masiva que hace al público, demuestran estar condicionadas de antemano por su inmediata, inminente masificación, y que, al anunciarse, se controlan. La comparación con la pintura será útil de nuevo. El cuadro siempre tuvo la exquisita pretensión de contemplarse por uno o unos pocos. La contemplación simultánea de los cuadros por parte de un gran público, tal como se inició en el curso del siglo XIX, es síntoma temprano de la crisis que aqueja a la pintura, que en modo alguno fue sólo provocada por la fotografía, sino, de forma relativamente independiente, por la irreprimible aspiración de la obra de arte de dirigirse a la masa.

Ocurre sin embargo que la pintura no está en condiciones de proponer un objeto a la contemplación colectiva simultánea, tal como de siempre ha sido el caso para la arquitectura, o antaño lo fue para la épica y hoy lo es para el cine. Y aunque de esta circunstancia no quepa extraer de suyo conclusiones sobre el papel social de la pintura, sí pesa como un grave perjuicio social en el instante en que, por circunstancias especiales y de algún modo contra su naturaleza, la pintura resulta confrontada de manera inmediata con las masas. En las iglesias y monasterios de la Edad Media y en las cortes principescas hasta el final del siglo XVIII, la recepción colectiva de los cuadros no se hacía de modo simultáneo, sino a través de múltiples gradaciones y mediaciones jerárquicas. El cambio en esto expresa el conflicto particular en que, por causa de la nueva reproductibilidad técnica, se vería envuelta la pintura durante el curso del pasado siglo. Pero por más que se intentó conscientemente ofrecerla a las masas presentada en galerías y

salones, nunca fue posible que ese público se organizara y controlara por sí mismo en su recepción. Sin duda habría tenido que montar un escándalo para manifestar públicamente su juicio. O, en otras palabras: la pública manifestación de su juicio constituiría un escándalo. Por eso justamente el mismo público que ante una película grotesca reacciona progresistamente se convierte en reaccionario si se trata del surrealismo.

< 16 >

Entre las funciones sociales que son propias del cine, es la más importante el establecer un equilibrio entre el hombre y los aparatos. Tal tarea el cine no sólo la cumple por el modo en que el hombre se presenta frente al tomavistas, sino por el modo en el cual, con su ayuda, éste se representa el mundo entorno. Si, con primeros planos de su inventario, con el subrayado de detalles escondidos en nuestros enseres corrientes, con la investigación de unos ambientes banales bajo la guía genial del objetivo, aumenta por una parte la comprensión de las constricciones que rigen nuestra existencia, por otra viene además a asegurarnos un campo de acción inesperado y enorme. Las calles y tabernas de nuestras grandes ciudades, las oficinas y habitaciones amuebladas, las estaciones y fábricas de nuestro entorno parecían aprisionarnos sin abrigar esperanzas. Entonces llegó el cine, y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar por los aires todo ese mundo carcelario, con lo que ahora podemos emprender mil viajes de aventuras entre sus escombros dispersos: con el primer plano se ensancha el espacio, con el ralenti el movimiento en él. Se hace entonces patente que es otra distinta naturaleza la que habla a la cámara que la que le habla al ojo. Y es otra sobre todo porque un espacio elaborado con su plena conciencia por el hombre viene a ser aquí sustituido por uno inconscientemente elaborado. Si del modo de andar de las personas

es normal que uno se dé cuenta aunque sólo sea a grandes rasgos, desde luego nada más sabe de su actitud en las fracciones de segundo en que aprietan el paso. Si a grandes rasgos nos es corriente el gesto que tenemos que hacer para coger firmemente la cuchara o el mechero, apenas si sabemos qué sucede en el encuentro entre la mano y el metal, cuánto menos del modo en que varía según el humor en que nos encontramos. Y aquí entra la cámara junto con sus medios auxiliares: su subir y bajar, su interrumpir y su aislar, su dilatar y acelerar todo decurso, su agrandar y su empequeñecer. Sólo gracias a ella sabemos algo del inconsciente óptico, lo mismo que del inconsciente pulsional gracias al psicoanálisis. Entre ambos existen por lo demás conexiones estrechas, pues, en gran parte, los múltiples aspectos que el tomavistas puede sacar de la realidad no se hallan sino fuera de un espectro *normal* de percepciones sensibles. Muchas de las deformaciones y estereotipos, de las metamorfosis y catástrofes que pueden o acostumbran presentarse a la percepción en las películas nos afectan de hecho en las psicosis, en las alucinaciones y en los sueños. Y esos modos de comportamiento de la cámara son otros tantos procedimientos gracias a los cuales la percepción colectiva que viene realizada por el público puede apropiarse de los modos de percepción individuales del soñador o del psicótico. El cine ha abierto una brecha en aquella antigua verdad heraclítea: durante la vigilia compartimos un mundo común, pero durante el sueño cada cual tiene uno para sí. Y, por cierto, sucede mucho menos con representaciones propias del mundo onírico que con figuras del sueño colectivo, como el mundialmente famoso Mickey Mouse. Cuando uno advierte la peligrosidad de las tensiones que ha producido la tecnificación con consecuencias en las grandes masas —tensiones que observadas en sus estadios críticos adoptan un carácter por completo psicótico—, se llegará al conocimiento de que esta misma tecnificación creó ya en todo caso, contra tales psicosis de las masas, la posibilidad de una inmunización igualmente psíquica mediante ciertas películas en las que un forzado desarrollo

de fantasías sádicas o concretos delirios masoquistas es capaz de impedir su peligrosa y natural maduración en ellas. Así, la carcajada colectiva representa sin duda el estallido, prematuro y por cierto saludable, de tales psicosis. Las enormes acumulaciones de grotescos acontecimientos que hoy día se consumen en el cine son un drástico indicio de los peligros con que amenazan a la humanidad las represiones que la civilización lleva consigo. Las películas grotescas americanas, así como las películas de Disney, provocan una voladura terapéutica de nuestro inconsciente. Su precursor fue sin duda el excéntrico. Entre los nuevos campos de acción que se crearon con el cine se encuentra aquél por vez primera a sus anchas; él los ha estrenado. Y es en estos ámbitos donde Chaplin tiene su lugar como figura histórica presente.

< 17 >

Una de las tareas que, de siempre, fueron más importantes en el arte consiste en suscitar una demanda para cuya plena satisfacción no llegó aún la hora. La historia de cada forma artística concreta tiene épocas críticas, en las cuales tal forma tiende a producir efectos que tan sólo podrían alcanzarse sin esfuerzo mediante un nivel técnico distinto, es decir, con nueva forma artística. Las extravagancias y crudezas que de ello resultan, especialmente en los llamados «tiempos de decadencia», en realidad proceden de su más rico centro histórico de poder. El dadaísmo se complacía todavía, recientemente, en tales barbarismos. Mas su impulso de entonces sólo ahora es reconocible: *el dadaísmo trataba de producir con los medios de la pintura (o la literatura) los efectos que el público busca hoy en el cine.*

Toda creación radicalmente nueva, y por tanto pionera, de demandas disparará por encima de su meta. El dadaísmo lo hace en la medida en que sacrifica, persiguiendo ambiciosas intenciones

—que por supuesto en la forma aquí descrita no le son conscientes —, esos mismos valores de mercado que en tan alto grado son propios del cine. Para los dadaístas, la utilidad mercantil que deviniera de sus obras de arte pesaba mucho menos que su inutilidad en cuanto objetos de inmersión contemplativa. Y esta concreta inutilidad trataban en buena parte de alcanzarla con la radical degradación de sus materiales. Sus poemas, como «ensaladas de palabras», contienen toda clase de exclamaciones obscenas con el detritus verbal imaginable. Y es el mismo el caso de sus cuadros, sobre los que montaban, por ejemplo, los billetes de tren o los botones. Lo que con tales medios consiguieron fue una destrucción sin miramientos del aura propia de sus creaciones, a las que con los medios productivos marcan con el estigma de una reproducción en cuanto tal. Ante un cuadro de Arp[26] o un poema de Stramm[27] es imposible, al contrario que ante un cuadro de Derain[28] o un poema de Rilke[29], entregarse al recogimiento y adoptar para nada una postura. A la inmersión, que con la degeneración de la burguesía se vino a convertir en una escuela de conducta asocial, se opuso rectamente la distracción en cuanto variedad social de conducta. La conducta provocada por el dadaísmo es así, socialmente, producir escándalo. Sus manifestaciones garantizaban, en efecto, una vehemente distracción al hacer sin más de la obra de arte el centro de un escándalo completo. Dicha obra tenía, sobre todo, que satisfacer un *requisito*: provocar la indignación del público. De atractivo espectáculo o sonoridad seductora pasó así a convertirse en proyectil que se lanzaba contra el espectador. Y estuvo por tanto a punto de recuperar para el presente la cualidad táctil, que para el arte es la más imprescindible en épocas históricas de transformaciones generales.

Que todo lo percibido, lo sensible, nos escandalice —esta fórmula de la percepción onírica que comprende al tiempo el aspecto táctil de la artística— es algo que el dadaísmo ha puesto en vigor una vez más. Y con ello favorecería la demanda de cine, cuyo

elemento de distracción es en él, igualmente, ante todo táctil, es decir, estriba en el cambio de escenarios y de enfoques que penetran a golpes en el espectador. El cine ha liberado en consecuencia el potente efecto de *shock* físico, que el dadaísmo, por así decir, mantenía aún envuelto en lo moral, de ese espeso embalaje. En el caso de sus obras más progresistas, en Chaplin sobre todo, los dos efectos de *shock* quedan unidos en un mismo nivel.

Compárese ahora el lienzo sobre el que se desarrolla la película con el lienzo que basa la pintura. La imagen cambia en uno, no en el otro. Este último invita al espectador a la contemplación; ante él, éste puede abandonarse al libre curso de sus asociaciones. Ante la toma cinematográfica no puede. Tan pronto como su vista la ha captado, ha cambiado aquélla. Porque ésta no puede ser fijada, ni como cuadro ni como realidad. El curso de asociaciones del que mira se ve enseguida interrumpido por su constante cambio. En eso estriba el efecto de *shock* propio del cine, que, como todo *shock*, ha de acogerse con presencia de ánimo mayor. *El cine es la forma artística correspondiente al peligro de muerte acentuado en que los hombres viven hoy en día*, y corresponde así a transformaciones de muy hondo calado en el aparato perceptivo: unas transformaciones como aquellas que, en la privacidad de su existencia, experimenta todo transeúnte en el tráfico de una gran ciudad, y, en la escala de la historia universal, todo luchador que se levante contra el orden social de nuestros días.

< 18 >

La masa es una *matrix* de la que surge actualmente renacida toda la conducta habitual hacia las obras de arte en su conjunto. La cantidad se ha vuelto cualidad: las grandes masas de participantes han generado una clase diferente de participación en esas obras, y

el hecho de que ésta se manifieste en primer lugar bajo una forma desacreditada no ha de engañar al analista. Suele hoy lamentarse que las masas busquen disipación en la obra de arte mientras que el verdadero aficionado se acerca a éste con recogimiento. Ahora bien, aquí esto ha de examinarse más de cerca. Disipación y recogimiento están inmersos en una oposición que permite la fórmula siguiente: quien ante la obra de arte se recoge se sumerge en ella; penetra en esa obra tal como nos cuenta la leyenda que le ocurrió a un pintor chino que contemplaba su cuadro ya acabado. Pero, en cambio, la masa disipada sumerge por su parte la obra de arte dentro de sí; la envuelve en su oleaje, la abarca por entero en su marea. Así sucede del modo más visible en el caso de los edificios. La arquitectura fue siempre prototipo de una obra de arte cuya recepción se da distraídamente, y además por el colectivo. Así, las leyes de su recepción son las más instructivas que tenemos.

Los edificios acompañan a la humanidad desde su lejana prehistoria. Son muchas las formas artísticas que, desde entonces, han nacido y desaparecido. La tragedia nace con los griegos para extinguirse con ellos igualmente y revivir al cabo de los siglos. La épica, cuyo origen se remonta a eso que llamamos juventud de los pueblos, cae en Europa en desuso con el final del Renacimiento. La pintura sobre tabla es a su vez creación de la Edad Media, y nada le garantiza una duración ininterrumpida. Pero la necesidad de alojamiento en el hombre es constante. La arquitectura nunca se interrumpe. Su historia es más larga que cualquier otro arte y hacerse cargo de su influencia resulta de importancia capital para cualquier intento de comprender la relación de las masas con el arte según su función histórica concreta.

Los edificios se reciben de una doble manera: por el uso y por la percepción. O también, mejor dicho: táctil y ópticamente. Pero tal recepción no es concebible si se la representa según el modelo del recogimiento, tal como es corriente p. ej. entre los viajeros ante la visión de edificios famosos. En el lado táctil no existe, en efecto, ningún equivalente a lo que es la contemplación en el lado óptico, ya

que no se produce tanto por la vía de la atención como por la costumbre, la cual determina en gran medida incluso la recepción óptica respecto a la arquitectura. También ella se da originariamente mucho menos en una atención tensa que en una observación ocasional. Pero esta recepción, formada en la arquitectura, tiene bajo ciertas circunstancias un valor canónico, pues las tareas que en las épocas de cambio se le plantean al aparato perceptor humano no cabe en absoluto resolverlas por la vía de la mera óptica, es decir, de la contemplación. Poco a poco irán siendo cumplidas, bajo la guía de la recepción táctil, por la repetición y la costumbre.

Pero también el disperso puede acostumbrarse. Es más: sólo poder cumplir ciertas tareas de forma distraída muestra que el resolverlas se nos ha convertido ya en costumbre. Mediante la distracción, tal como el arte tiene que ofrecerla, se controla, aunque sea bajo mano, hasta qué punto se han hecho resolubles nuevas tareas de la apercepción. Puesto que además para el individuo existe la tentación de sustraerse a tales tareas, el arte acometerá la más difícil, y la más importante en todo caso, tan sólo cuando pueda movilizar a las masas. Y esto, actualmente, lo hace el cine. *La recepción distraída que con creciente insistencia se hace notar en todos los campos del arte y es hoy el síntoma de modificaciones de hondo calado en nuestra percepción tiene su lugar central en el cine*. Y aquí, donde el colectivo busca distraerse, no falta en modo alguno la dominante táctil, que rige el reagrupamiento de la apercepción. En origen su hogar lo tiene en la arquitectura. Pero nada delata con claridad mayor las intensas tensiones de nuestro tiempo que el hecho de que esta dominante táctil se imponga en la óptica. Y eso ocurre justamente con el cine por el efecto de *shock* de la sucesión de las imágenes. También en este aspecto muestra el cine ser hoy día el objeto de mayor relevancia de aquella teoría de la percepción que era la estética ya entre los griegos.

La creciente proletarización que se produce entre los hombres actuales y la creciente formación de masas son dos aspectos de un único proceso. El fascismo intenta organizar las masas recientemente proletarizadas sin tocar el ordenamiento de la producción y de la propiedad, cuya eliminación precisamente aquéllas persiguen. Pues el fascismo ve su salvación en el permitir que las masas se expresen (en lugar de que exijan sus derechos). Aquí ha de señalarse, especialmente respecto a los noticiarios semanales, cuya importancia propagandística no es susceptible de ser sobrestimada, que *la reproducción en masa favorece la reproducción de* masas. En desfiles gigantes y festivos, monstruosas asambleas, masivas celebraciones deportivas y, en fin, en la guerra, reproducidas hoy todas juntamente para su proyección y difusión, la masa se ve a sí misma cara a cara. Y dicho proceso, cuyo alcance no hay que subrayar, se encuentra estrechamente conectado con el desarrollo de la técnica de reproducción y filmación. En todo caso, por lo general, los movimientos de masas se presentan con mayor claridad al aparato que lo que lo hacen ante la mirada, y así, a vista de pájaro, es como mejor se captan las filas de centenas de millares. Y si esta perspectiva está al alcance tanto del ojo humano como del aparato, en la imagen que el ojo extrae de ella no es posible esa ampliación que sí realiza la toma de la cámara. Eso significa que los movimientos de masas, y en primer lugar también la guerra, representan un modo de comportamiento humano que corresponde con los aparatos. *Las masas sin duda tienen el derecho a un cambio en la relación de propiedad, pero el fascismo trata de otorgarles una expresión, para conservarla. Así, en consecuencia, desemboca en la estetización de la política*. Ya con D'Annunzio[30], la decadencia hizo su entrada en la política, con Marinetti[31] lo hizo el futurismo y al fin con Hitler la tradición de Schwabing[32]***.

Todos los esfuerzos realizados por la estetización de la política convergen en un punto, que es la guerra. La guerra y sólo ella hace posible otorgar una meta a los actuales movimientos de masas a la

máxima escala imaginable, conservándose al tiempo por su medio las relaciones de propiedad tradicionales. Así es hoy como se formula el estado de la cuestión desde la política. Desde la técnica se formula por su parte del modo siguiente: solamente la guerra hace posible la movilización de todos los medios técnicos actuales conservando las relaciones de propiedad. En el *Manifiesto* de Marinetti a favor de la guerra de Etiopía se lee lo siguiente: «Desde hace veintisiete años nos estamos alzando los futuristas en contra de que la guerra se considere antiestética… Y por ello afirmamos:… la guerra es bella porque, gracias a las máscaras de gas, así como al terrorífico megáfono, a las tanquetas y a los lanzallamas, instaura la soberanía de lo humano sobre la máquina totalmente subyugada. La guerra es bella por cuanto inaugura la soñada metalización del cuerpo humano. La guerra es bella porque enriquece las praderas con las ígneas orquídeas que florecen de la boca de las ametralladoras. La guerra es bella por cuanto reúne en el seno de una sinfonía los tiroteos y los cañonazos, las detenciones en el fuego y los perfumes y olores penetrantes que proceden de la descomposición. La guerra es también bella porque crea nuevas arquitecturas: grandes tanques, escuadrillas en formaciones geométricas, espirales de humo que se elevan sobre las aldeas incendiadas y todavía otras muchas… ¡Poetas y artistas futuristas… recordad estos principios fundamentales para una estética de la guerra… para que iluminen el combate en busca de una nueva poesía y de unas nuevas artes plásticas!».

Este manifiesto nos ofrece las ventajas de la claridad, y su planteamiento de un espíritu bello merece ser adoptado por el dialéctico. Para él la estética de la guerra actual viene a mostrarse del siguiente modo: si la natural utilización de las actuales fuerzas productivas se ve detenida por el ordenamiento de la propiedad, el incremento de los recursos técnicos, igual que de los *tempi* y las distintas fuentes de energía, tenderá a una antinatural. Y ésta, finalmente, la encuentra en la guerra, que proporciona con sus destrucciones la demostración de que la sociedad aún no se

encontraba lo bastante madura para hacer de la técnica su órgano, mientras que la técnica no estaba a su vez lo bastante desarrollada para controlar y dominar las fuerzas sociales elementales. En efecto, la guerra imperialista se halla enteramente dominada en lo que son sus rasgos más atroces por la manifiesta discrepancia entre unos potentes medios de producción y su utilización insuficiente dentro del proceso productivo (o, en otras palabras, por el paro y la falta de suficientes mercados de consumo). Es una sublevación de «nuestra» técnica, que ahora reclama en «material humano» las exigencias que ignoró la sociedad. En lugar de centrales de energía está exigiendo la energía humana —en forma de ejércitos establecidos sobre el territorio—, O también, en lugar del tráfico aéreo establece el tráfico de proyectiles, y en la guerra con gases venenosos tiene un nuevo medio de acabar con el aura.

«*Fiat ars, pereat mundus*»**[33]**, nos dice el fascismo, y, tal como Marinetti lo confiesa, espera directamente de la guerra la satisfacción artística que emana de una renovada percepción sensorial que viene transformada por la técnica. Tal es al fin sin duda la perfección total de *l'art pour l'art*. La humanidad, que antaño, con Homero, fue objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, ahora ya lo es para sí misma. Su alienación autoinducida alcanza así aquel grado en que vive su propia destrucción cual goce estético de primera clase. *Así sucede con la estetización de la política que propugna el fascismo. Y el comunismo le responde por medio de la politización del arte*.

LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

< Tercera redacción[34] >

La fundación de las bellas artes y la fijación de sus diversos tipos se remontan a un tiempo radicalmente diferente ya del nuestro, y a hombres cuyo poder sobre las cosas y las relaciones era ínfimo en comparación con el actual. Pero el prodigioso crecimiento que han experimentado nuestros medios en su capacidad de adaptación y en su precisión correlativa nos dejan ver, para un futuro próximo, los cambios más radicales en la antigua industria de lo bello. En todas y cada una de las artes hay una parte física que ahora ya no puede ser tratada y considerada como antes; pues sin duda, no puede continuar sustrayéndose a los efectos de la moderna praxis y la ciencia moderna. Ni la materia ni el tiempo ni el espacio son, ya hace veinte años, eso que siempre fueron, y hay que contar con que tan grandes innovaciones cambien toda la técnica de las artes, influyendo por tanto sobre la misma invención y acabando quizá de un modo mágico por modificar radicalmente el concepto de arte como tal.

PAUL VALÉRY[35], *Pièces sur l'art* [s. a.], pp. 103-104 («La conquête de l'ubiquité»)[36].

PRÓLOGO

Cuando Marx emprendió el análisis del modo de producción capitalista, dicho modo se hallaba en sus inicios. Marx orientó en tal forma sus investigaciones que éstas adquirieron valor de pronóstico. Así, tras remontarse a las relaciones fundamentales de la producción capitalista, las representó de manera que de ellas resultaba cuanto, en el futuro, se podía esperar del capitalismo. Y resultó que de él podía esperarse no solamente la explotación creciente y más aguda de los proletarios, sino, en último término, también la instauración de condiciones que hacen posible su propia supresión.

La transformación de la superestructura, cuyo avance es más lento que el de la infraestructura que subyace, necesitó más de medio siglo para hacer valer en todos los ámbitos culturales el cambio en las condiciones productivas. De qué manera ha sucedido eso solamente hoy puede indicarse, con cuya indicación se justifica un número concreto de exigencias que adquieren un carácter de pronóstico. Aún así, habrá que señalar que a éstas les corresponden menos tesis respecto al arte del proletariado tras el momento de la toma del poder —por no hablar aquí del que respecta a la llamada sociedad sin clases—, que unas tesis sobre las tendencias evolutivas del ámbito del arte en las presentes condiciones de producción. Y la dialéctica que es la propia de éstas se hace por cierto no menos perceptible en la superestructura que en la economía. Por eso sería erróneo subestimar el valor del conflicto de estas tesis. Éstas dejan de lado buen número de conceptos tradicionales —como creatividad y genialidad, misterio y valor de eternidad—, conceptos cuya aplicación incontrolada (y de

momento difícilmente controlable) conduce a la elaboración del material objetivo poseído en sentido fascista. *Los conceptos que siguen, introducidos por primera velen la teoría del arte, se distinguen de los más corrientes por ser completamente inutilizables para los fines propios del fascismo, siendo por el contrario utilizables para la formulación de exigencias revolucionarias en lo que es la política del arte*.

I

La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente reproducible, pues lo hecho por hombres siempre podían volver a hacerlo hombres. Ese tipo de réplica la practicaron siempre por igual los discípulos que se ejercitaban en el arte, los maestros que difundían obras de maestros, y los terceros ávidos de lucro. Por el contrario, la reproducción técnica de la obra de arte viene a ser algo nuevo que se impone intermitentemente en la historia, a impulsos muy distanciados entre sí pero con creciente intensidad. Los griegos solamente conocían dos modos técnicos de reproducción de las obras de arte como tales: la fundición y la acuñación. Bronces, terracotas y monedas eran las únicas entre las obras de arte que se podían producir en masa. Cualquier otra era irrepetible y no se podía reproducir técnicamente. Luego, mediante la xilografía, se hizo técnicamente reproducible por vez primera el grafismo, ya mucho antes de que con la imprenta se hiciera reproducible la escritura. Los enormes cambios que la imprenta, técnica de reproducción de la escritura, provocaría en la literatura nos son bien conocidos. Mas no son sino un caso, por supuesto importante, del fenómeno que aquí se considera a escala de la historia universal. En el curso también de la Edad Media, a la xilografía se le añaden la calcografía y el aguafuerte, como a comienzos del siglo XIX se añadiría la litografía.

Con esta última, la técnica de reproducción alcanzará una fase radicalmente nueva. El procedimiento de mayor efectividad que diferencia la transposición del dibujo realizado sobre piedra de su incisión en un bloque de madera o de su alternativa grabación en una plancha de cobre daba al grafismo por primera vez la efectiva

posibilidad de poner sus productos en el mercado no ya exclusivamente de manera masiva (como antes), sino en nuevas configuraciones cada día. La litografía capacitó así al grafismo para acompañar la vida cotidiana con la inclusión de sus ilustraciones, comenzando a ir al paso de la imprenta, por más que en esta empresa le aventajara la fotografía pocas décadas después de su invención. Y ya en el caso de la fotografía, en el proceso de reproducción plástica la mano se verá por vez primera descargada de las obligaciones artísticas esenciales, que, en adelante, recaerán tan sólo sobre el ojo que mira a través del objetivo. Y como el ojo capta con mayor rapidez que dibuja la mano, el proceso de reproducción plástica se aceleró tan enormemente que ya podía marchar al paso del habla. Así también, el operador cinematográfico cuando está rodando en el estudio, fija la sucesión de las imágenes a la misma velocidad con que habla el actor. Si la litografía contenía virtualmente el diario ilustrado, la fotografía contenía virtualmente a su vez el cine sonoro. La reproducción técnica del sonido, por su parte, se acometió a finales del pasado siglo. De este modo, esfuerzos convergentes hicieron previsible una situación que Valéry caracteriza con la siguiente frase: «Tal como el agua, el gas y la corriente eléctrica llegan a nuestros hogares desde lejos para servirnos con imperceptible maniobra, así se nos abastecerá en el futuro igualmente de imágenes visuales o series organizadas de sonidos que aparecerán y volverán a abandonarnos con un pequeño gesto, casi un signo»[37]. *Hacia el 1900, la reproducción técnica había alcanzado un nivel que no sólo comenzaba a convertir en su objeto el conjunto de las obras de arte tradicionales, sometiendo su efecto a las transformaciones más profundas, sino que conquistó su lugar propio entre los procedimientos artísticos vigentes*. En lo que hace al estudio de este nivel, nada hay más instructivo que la forma en que sus dos distintas manifestaciones —la reproducción de la obra de arte y el arte cinematográfico como tal— repercuten ahora sobre el arte en su forma aún tradicional.

II

Hasta a la más perfecta reproducción le falta *algo*: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia siempre irrepetible en el lugar mismo en que se encuentra. Pero en esa existencia y sólo en ella ha encontrado su consumación la historia a la que ha estado sometida en el curso de su devenir. Ahí se cuentan tanto las transformaciones que con el correr del tiempo ha ido sufriendo en su estructura física como las cambiantes relaciones de propiedad en que ha podido entrar[38]. El rastro que han dejado las primeras sólo puede seguirse en análisis de índole química o física que no podrían ser efectuadas en el caso de la reproducción; y el de las segundas es objeto de tradiciones cuyo seguimiento debe partir del emplazamiento en que se halle del original.

El aquí y el ahora del original de que se trate constituye el concepto de lo que es su autenticidad. Así, en tal sentido, los análisis químicos hechos sobre la pátina de un bronce pueden traer su establecimiento; correspondientemente, la comprobación efectiva de que un manuscrito medieval procede de un archivo del siglo XV puede contribuir del mismo modo a establecer su autenticidad. El ámbito *de la autenticidad en cuanto tal se sustrae por entero a la reproductibilidad técnica indicada, y, en realidad, no sólo a ella*[39]. Pero mientras que frente a la reproducción manual tradicional, tildada casi siempre por aquél de falsificación, lo auténtico conserva plena autoridad, no es ése el caso en cambio frente a la reproducción técnica de la obra. Y la razón es doble. En primer lugar, la reproducción técnica resulta mucho más independiente respecto al original que la manual. Puede así, por ejemplo, resaltar en la fotografía ciertos aspectos del original sólo accesibles a la lente móvil que elige su punto de vista a voluntad, pero no al ojo humano, o, con la ayuda de procedimientos como la ampliación o la larga exposición, captar imágenes fuera del alcance de lo que es la óptica natural. Eso es lo primero. En segundo lugar, puede poner a

la copia en situaciones que no están al alcance del que es el propio original. Ante todo, permite que éste salga al encuentro del propio perceptor, ya sea en forma de fotografía o en la de disco fonográfico. La catedral abandona su emplazamiento para ser acogida en el estudio del amante del arte; la obra coral que se ejecutó en una sala, o bien al aire libre, puede escucharse en una habitación.

Las circunstancias a que hoy puede someterse lo que es el producto de la reproducción técnica de la obra de arte quizá dejen por lo demás intacta la consistencia propia de esa obra, pero en todos los casos devalúan su aquí y su ahora. Si esto tampoco vale solamente para la obra de arte sino del mismo modo por ejemplo para el paisaje que pasa en la película por delante del espectador, en el objeto de arte este proceso va a afectar a un núcleo muy sensible que en ningún objeto de la naturaleza resulta vulnerable en tal medida. Y eso es su autenticidad. La autenticidad de una cosa es la suma de cuanto desde su origen nos resulta en ella transmisible, desde su duración de material a lo que históricamente testimonia. Como lo último se funda en la primera, al producirse la reproducción, donde la primera se sustrae para los hombres, el testimonio histórico de la cosa igualmente vacila por su parte. Sin duda, por supuesto, sólo éste; pero lo que vacila de este modo es la autoridad de la cosa como tal[40].

Lo que aquí falla se puede resumir en el concepto de aura, diciendo en consecuencia: en la época de la reproductibilidad técnica, lo que queda dañado de la obra de arte, eso mismo es su aura. Y es que el proceso es sintomático, desbordando su significado el estricto ámbito del arte, ya que *la técnica de la reproducción, según puede formularse en general, desgaja al tiempo lo reproducido respecto al ámbito de la tradición. Al multiplicar la reproducción, sustituye su ocurrencia irrepetible por una masiva. Y al permitir a la reproducción el encontrarse con el espectador en la situación en la que éste se encuentra, actualiza lo reproducido*. Estos dos procesos llevan a una violenta sacudida de lo que es

transmitido: la sacudida de la tradición que resulta el reverso de la crisis y renovación actuales de la humanidad, tan estrechamente conectadas con los movimientos de masas de nuestros días. Su más poderoso agente es sin duda el cine, cuyo significado social, hasta en la más positiva de sus formas y justamente en ella, no resulta por cierto concebible sin incluir su aspecto destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición dentro de la herencia cultural. Donde más se muestra este fenómeno es en las grandes películas históricas. El cine integra en su ámbito posiciones crecientemente más remotas. En el 1927 Abel Gance exclamó con entusiasmo: «Shakespeare, Rembrandt, Beethoven harán cine… Todas las leyendas, las mitologías y los mitos, todos los fundadores de religiones, e incluso las religiones en su conjunto… esperan su luminosa resurrección, mientras los héroes se agolpan en las puertas»[41]. A esta general liquidación nos invitaba, inconsciente, el cineasta.

III

Al interior de grandes intervalos históricos, junto con los modos globales de existencia que se corresponden a los colectivos humanos se transforman también, al mismo tiempo, el modo y la manera de su percepción sensible. Pues el modo y manera en que la percepción sensible humana se organiza —como medio en el que se produce— no está sólo natural sino también históricamente condicionado. La época de las invasiones bárbaras, en la que surgieron la industria artística tardorromana así como el Génesis de Viena, no tenía tan sólo un arte bien distinto del de los antiguos, sino también otra percepción. Los eruditos de la escuela vienesa, Riegl y Wickhoff, que se oponían al peso de la tradición clásica bajo el que estaba enterrado dicho arte, fueron los primeros en extraer conclusiones sobre la organización de la percepción durante el

período en que estuvo vigente. Por importantes que fueran sus conocimientos, encontraron su límite en el hecho de que estos grandes investigadores se contentarían con señalar los distintivos formales de la percepción a lo largo de la época tardorromana. No intentaron mostrar —y quizá no podían esperarlo— los cambios estructurales y sociales que encontraban su forma de expresión en estas transformaciones perceptivas. En la actualidad, las condiciones para una comprensión más adecuada nos son más favorables. Y si las transformaciones producidas en el medio de la percepción del que nosotros somos coetáneos pueden concebirse justamente como la señalada decadencia del aura, las condiciones de ésta, por su parte, se pueden igualmente señalar.

Ese concepto de aura, que queda sugerido más arriba para objetos históricos, conviene ahora ilustrarlo con el aura propia de los objetos naturales. En efecto, definimos esta última como la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse. Ir siguiendo, mientras se descansa, durante una tarde de verano, en el horizonte, una cadena de montañas, o una rama que cruza proyectando su sombra sobre el que reposa: eso significa respirar el aura de aquellas montañas, de esta rama. De la mano de esta descripción es bastante fácil comprender el condicionamiento social que se deduce de la decadencia actual del aura. Estriba este extremo en dos circunstancias, ambas igualmente conectadas con la importancia creciente de las masas en la vida actual. «*Aproximar», espacial y humanamente, las cosas hasta sí es para las masas actuales un deseo tan apasionado*[42] *como lo es igualmente su tendencia a intentar la superación de lo irrepetible de cualquier dato al aceptar su reproducción*. Cada día se hace más irrecusablemente válida la necesidad de apoderarse del objeto desde la distancia más corta de la imagen, o más bien en la copia, es decir, en la reproducción. Reproducción que incontestablemente, tal como nos la sirven en el diario ilustrado y el noticiario semanal, se distingue por cierto de la imagen. Irrepetibilidad y duración están en ésta imbricadas tan estrechamente como fugacidad y

repetibilidad lo están en aquélla. La liberación del objeto de su envoltorio, la destrucción del aura, es distintivo de una percepción cuya «sensibilidad para lo homogéneo en el mundo» ha crecido tanto actualmente que, a través de la reproducción, sobrepasa también lo irrepetible. Se anuncia así en el ámbito intuitivo aquello que en el ámbito de la teoría se nos hace ahora manifiesto como creciente importancia de lo estadístico. La adecuación de la realidad a las masas y de las masas a la realidad es un proceso de trascendencia ilimitada tanto en lo que hace al pensamiento como en el ámbito de la intuición.

IV

La irrepetibilidad de la obra de arte es idéntica a su integración en el contexto de la tradición. Una tradición que es, por supuesto, algo absolutamente vivo, mutable de manera extraordinaria. Una estatua antigua de la diosa Venus, por ejemplo, estaba situada entre los griegos —los cuales hacían de ella un objeto de culto— dentro de un contexto tradicional absolutamente diferente a entre los clérigos medievales, los cuales veían en ella un infausto ídolo. Pero unos y otros se enfrentaban del mismo modo a su irrepetibilidad, dicho en otras palabras: a su aura. El modo original de integración de la obra de arte en el contexto de la tradición encontraba sin duda su expresión en el seno del culto. Así, las obras de arte más antiguas nacieron, como sabemos, al servicio de un ritual que fue primero mágico y, en un segundo tiempo, religioso. Pero es de importancia decisiva el que este modo aurático de existencia de la obra de arte nunca queda del todo desligado de su función ritual[43]. Dicho en otras palabras: *el valor único de la obra de arte «auténtica» tiene su fundamentación en el ritual en cuyo seno tuvo su valor de uso originario*. Claro que dicha fundamentación puede estar tan mediada como quiera, mas sigue siéndonos aún reconocible como ritual

secularizado, incluso en las formas más profanas del culto a la belleza[44]. Y ese culto profano a la belleza, que se configura con el Renacimiento para mantenerse vigente por tres siglos, permite que reconozcamos claramente aquellos fundamentos también tras ese plazo en la primera sacudida seria que vino a afectarlos. Es decir, cuando con la aparición del primer medio de reproducción verdaderamente revolucionario, la fotografía (coetánea al despuntar del socialismo), el arte siente la cercanía de la crisis que, tras otros cien años, se ha hecho indiscutible, reaccionando con la doctrina de *l'art pour l'art*, doctrina que sin duda constituye una teología del arte. Luego ha surgido de ella, y además directamente, una teología negativa del arte, en forma de la idea de un arte *puro* que no sólo rechaza cualquier función social, sino también toda determinación por un pretexto de orden objetual. (En poesía sería Mallarmé el primero en alcanzar tal posición.)

El hacerles justicia a estos contextos resulta indispensable en un estudio cuyo referente sea el arte en la época de su reproductibilidad técnica actual, ya que preparan el conocimiento que aquí se revela decisivo: la reproductibilidad técnica de la obra de arte la viene a emancipar por vez primera en el curso de la historia universal de su existir parasitario en el seno de lo ritual. La obra de arte así reproducida es pues crecientemente la reproducción de una obra de arte siempre dispuesta a la reproductibilidad[45].

De la placa fotográfica, p. ej., es posible sacar gran cantidad de copias; la pregunta por la copia auténtica simplemente carece de sentido. Pero en el mismo instante en que el criterio de la autenticidad falla en el seno de la producción artística, toda la función social del arte resulta transformada enteramente. Y, en lugar de fundamentarse en el ritual, pasa a fundamentarse en otra praxis, a saber: la política.

V

La recepción concreta de las obras de arte se produce con diversos acentos, entre los cuales destacan dos polares. Uno de ellos recae todavía sobre el valor de culto de la obra, y el otro sobre el valor de exposición[46],[47]. La producción artística comienza con imágenes que se hallan al servicio del culto como tal. De estas imágenes lo más importante es el hecho mismo de que existan, antes que el de que se las vea. El alce que el hombre de la Edad de Piedra reproduce en las paredes de su cueva es sin duda un instrumento mágico. Lo expone, es cierto, ante sus semejantes, pero ante todo y sobre todo se encuentra destinado a los espíritus. El valor de culto en cuanto tal parece impulsar a mantener directamente escondida la obra de arte; ciertas estatuas de dioses sólo son accesibles en la *celia* al sumo sacerdote, ciertas imágenes de la Virgen permanecen tapadas casi todo el año, ciertas esculturas presentes en catedrales medievales no son visibles para el espectador a ras de tierra. *Con la emancipación de las diferentes prácticas artísticas del refugio en el ritual, aumentan las ocasiones para la exposición de sus productos*. La exponibilidad de un busto, que puede llevarse de uno a otro lado, es mayor sin duda que la de la estatua de un dios, que tiene lugar fijo al interior del templo. La exponibilidad de la pintura sobre tabla es mayor que la del mosaico o la del fresco que la precedieron. Y si la exponibilidad de una misa por sí misma no era quizá menor que la propia de una sinfonía, la sinfonía sin embargo nació en el momento temporal en que su exponibilidad prometía crecer más que la de la misa.

Con los diversos métodos de reproducción técnica de la obra de arte, su exponibilidad ha crecido hasta tal punto que el desplazamiento cuantitativo del acento entre uno y otro polo se transforma, análogamente a lo ocurrido en tiempos primitivos, en un cambio cualitativo de su naturaleza. Es decir, así como en los tiempos primitivos el peso absoluto de su valor de culto hizo, en primer lugar, de la obra de arte un mero instrumento de la magia que tan sólo más tarde se reconoció en cierta medida en calidad de tal obra de arte, así en nuestros días el peso absoluto de su valor de

exposición hace de la obra de arte una imagen con funciones totalmente nuevas, de las cuales la que nos es consciente, a saber, la artística, destaca como aquella que, más tarde, quizá se considere ya accesoria[48]. Hasta tal punto es esto seguro que actualmente la fotografía, y más el cine, proveen los más útiles apoyos para esta nueva consideración.

VI

En el caso de la fotografía el valor de exposición comienza a hacer retroceder el valor de culto en toda línea. Pero éste no cede sin ejercer alguna resistencia, ocupando una última trinchera, esa que ahora es el rostro humano. De ninguna forma es casual que el retrato esté al centro de la fotografía más temprana. En el culto al recuerdo de los seres queridos lejanos o difuntos tiene el valor de culto de la imagen el último refugio actualmente. En la expresión fugaz de un rostro humano en las fotografías más antiguas destella el aura por última vez. Y eso es lo que constituye la melancólica y a nada comparable belleza de aquéllas. Ahora bien, cuando el hombre desaparece de la fotografía es cuando el valor de exposición aventaja ya por vez primera al valor de culto. El haber otorgado su preciso lugar a este proceso funda la importancia incomparable del trabajo de Atget, que, hacia 1900, fijaría las calles de París empleando desiertas perspectivas. Sin duda con razón se ha dicho de él que las fotografió como si fueran el lugar del crimen. Pues también, sin duda, el lugar del crimen siempre está desierto. Se lo fotografía justamente para obtener indicios. Así, con Atget, las vistas fotográficas comienzan a su vez a convertirse en cuerpos del delito en el proceso histórico presente. Eso constituye lo que es su significado político yacente, exigiendo una recepción en un sentido bien determinado. La mirada en libre suspensión no les es ya adecuada. Antes inquietan al espectador; el cual presiente, por su

parte, que para acceder a percibirlas tiene que encontrar cierto camino. Claro que, al mismo tiempo, los actuales diarios ilustrados comienzan a plantarle ante la vista postes indicadores por doquier. Sean correctos o falsos, es lo mismo. En ellas se hizo el rótulo por primera vez obligatorio. Y está claro que éste tiene un carácter totalmente distinto del que es propio del título de un cuadro. Las directrices que al que observa las imágenes de una revista ilustrada le da el rótulo no tardarán en hacerse aún más precisas y más imperativas en el cine, donde la concreta comprensión de cada imagen individual aparece prescrita por la secuencia de las precedentes.

VII

La disputa entablada en el curso del siglo XIX entre la fotografía y la pintura en torno al valor artístico de sus productos nos parece hoy confusa y aberrante. Pero eso no habla contra su significado, antes bien, podría subrayarlo. De hecho, esta disputa era expresión de un vuelco en el seno de la historia universal del que, como tal, ninguno de entre ambos contendientes resultaba consciente. Al encontrarse el arte desligado de su fundamento cúltico en la época de su reproductibilidad, la apariencia de su autonomía se había esfumado para siempre. Pero el cambio en la función del arte que con ello se había producido caía fuera del campo de visión del siglo que acababa. Aunque también al XX, que ya estaba viviendo la evolución del cine, se le escapó durante mucho tiempo.

Tras enfrascarse con vana sutileza en la decisión de la cuestión de si la fotografía era un arte, sin haberse planteado previamente si al inventarse la fotografía se había transformado el arte mismo, fueron los teóricos del cine quienes no tardaron en toparse con esa ahora urgente problemática. Pero las dificultades que la fotografía había causado a la estética tradicional eran un juego de niños

comparadas con aquellas que el cine le anunciaba. De ahí la ciega violencia que distingue los inicios de la teoría cinematográfica. Así, Abel Gance compara por ejemplo el cine con los viejos jeroglíficos: «Henos aquí, por un prodigioso retroceso, vueltos al plano de expresión de los egipcios… El lenguaje de imágenes no está aún a punto por cuanto nuestros ojos aún no se han hecho a ellas. Todavía no hay suficiente respeto, *culto*, por lo que expresan»**[49]**. O, como escribe Séverin-Mars: «¿Qué arte tuvo un sueño… más poético y, al tiempo, más real? Así considerado, el cinematógrafo se convertiría en un medio de expresión absolutamente excepcional, en cuya atmósfera no deberían moverse sino personajes superiores en el pensamiento en los momentos más misteriosos y perfectos de su recorrido»**[50]**. Por su parte, Alexandre Arnoux**[51]** concluye una fantasía sobre el mudo planteando directamente esta pregunta: «Todas las audaces descripciones que hemos empleado hasta el momento, ¿no deberían quizá desembocar en la definición de la plegaria?»**[52]**. Es muy instructivo ver cómo el deseo de hacer entrar al cine en el «arte» obliga a estos teóricos a introducir en él, a través de sus interpretaciones, con irreverencia sin igual, elementos cúlticos. Y sin embargo, en la época en que estas especulaciones se publicaron, ya existían obras como *L'opinion publique* o *La ruée vers l'or*. No obstante, esto no impide a Abel Gance recurrir a la comparación con los jeroglíficos, mientras que Séverin-Mars habla de cine como podría hablar sobre las pinturas de Fra Angelico. Es característico que también hoy en día incluso autores particularmente reaccionarios busquen el significado que corresponde al cine justamente en la misma dirección y, si no de manera directa en lo sacro, sí sin duda en lo sobrenatural. A propósito de la filmación de *El sueño de* una *noche de verano* por Max Reinhardt, Werfel afirma que es la copia estéril del mundo exterior en su conjunto, con sus calles, interiores y estaciones, sus restaurantes, sus coches y sus playas, la que hasta ahora ha obstruido la ascensión del cine hasta el reino del arte: «El cine todavía no ha entendido su verdadero sentido, sus reales

posibilidades… que consisten en su singular capacidad para, con los medios naturales y un incomparable poder de convicción, dar expresión a lo mágico, lo maravilloso, lo sobrenatural»[53].

VIII

La actuación artística del actor teatral se la presenta al público aquél mismo en primera persona; en cambio, la actuación artística del actor de cine se la presenta al público un aparato. Lo último tiene así dos consecuencias. El aparato que presenta al público la actuación del actor cinematográfico no está obligado a respetar su actuación como totalidad. Bajo instrucciones del operador, está tomando constantemente posición con respecto a dicha actuación. La sucesión de tomas de posición que el montador compone a partir del material que se le entrega conforma la película montada. La cual abarca en conjunto cierto número de momentos dinámicos que han de ser conocidos de la cámara, por no hablar de las tomas especiales como son los primeros planos. De forma que la actuación del propio actor se ve así sometida a una compleja serie de pruebas ópticas. Esta es la primera consecuencia que se deriva de que la actuación del actor cinematográfico se exhiba a través de un aparato. La segunda consecuencia estriba en que el actor cinematográfico, dado que no es él mismo quien presenta su actuación de cara al público, pierde la posibilidad que sí posee el actor teatral de adaptar la función al público a lo largo de su actuación, el cual se encuentra entonces en la actitud propia de un perito que no se ve afectado por el contacto personal con el actor: *el público empatiza con el ador tan sólo en la medida en que empatiza con el aparato, adoptando por tanto la misma actitud de éste, que consiste en que pasa una prueba*[54]. Así, ésta no es por tanto una actitud a la que se puedan someter los valores de culto, como tales.

IX

Para el cine importa mucho menos que el actor represente un personaje ante el público a que a sí mismo se presente frente al aparato. Entre los primeros en advertir la modificación del actor producida por la ejecución con carácter de prueba estuvo Pirandello. Las observaciones que hace a este respecto en su novela *Se rueda* sólo las menoscaba un poco el hecho de que se limitan a subrayar el lado negativo del asunto. Menos ya el que se ciñan tan sólo al cine mudo. Pues en esto el sonoro no ha cambiado nada fundamental. Ahí lo decisivo sigue siendo el que se esté actuando para un aparato o —si es el caso del cine sonoro— para dos juntamente. «El actor cinematográfico», escribe Pirandello, «se siente en el exilio. Exiliado no sólo de la escena, sino de su persona como tal. Con malestar oscuro percibe el vacío inexplicable causado por el hecho de que su cuerpo se convierte en una merma, que se volatiliza, quedando de repente despojado de su realidad y de su vida, de su voz y los ruidos que produce al moverse, para así transformarse en una imagen muda que tiembla un instante en la pantalla y pronto se desvanece en el silencio… El pequeño aparato es quien actúa, proyectando su sombra frente al público, mientras que él mismo debe contentarse con actuar ante aquél»[55]. El mismo estado de cosas presentado puede caracterizarse a otro respecto del modo siguiente: por vez primera —y esto es obra del cine— el hombre llega a la situación de tener que actuar estrictamente con toda su persona, pero renunciando al aura de ésta. Pues el aura sin duda está ligada a su aquí y su ahora. De ella no hay copia alguna. El aura que en escena envuelve a Macbeth no puede separarse de la que para el público, en directo, igualmente envuelve al actor que lo encarna. Pero lo peculiar de la toma realizada en el estudio cinematográfico consiste en que aquí el aparato viene a ocupar el lugar del público. Así, el aura que envuelve a los actores tiene por

tanto que desaparecer, y con ella también desaparece la que envolvía a los personajes.

No es sorprendente que precisamente un dramaturgo como Pirandello venga a tocar de modo involuntario, al caracterizar lo que es el cine, el fondo de la crisis de que vemos aquejado al teatro. A la obra de arte íntegramente registrada por la reproducción técnica, es más, nacida de ésta —como el cine— nada hay que le sea más opuesto que la escena teatral. Cualquier estudio serio lo confirma. Los espectadores más expertos hace ya tiempo que reconocieron que, en el cine, «los máximos efectos casi siempre se logran ‘actuando’ lo menos posible… La ultima evolución» de este proceso la ve Arnheim en 1932 en «tratar al actor como accesorio que se escoge por sus características… tras colocarlo en el lugar preciso»[56]. Esto está estrechamente conectado aún con otra cosa. *El actor que actúa en el escenario desempeña un papel, pero eso al actor cinematográfico se le niega a menudo*. Su actuación no es unitaria en absoluto, sino compuesta de muchas actuaciones individuales. Junto a consideraciones enteramente accidentales sobre el alquiler del estudio, la disponibilidad de los compañeros de reparto, los decorados, etc., son las necesidades de la maquinaria las que desmenuzan la interpretación de cada actor en una serie de episodios que se van a montar a posteriori. Se trata aquí ante todo de la iluminación, cuya instalación obliga a realizar en una serie de tomas individuales, que según las circunstancias en el estudio se distribuyen por espacio de varias horas, la exposición de un suceso que en pantalla aparece después como veloz decurso unitario. Otros montajes resultan aún más obvios. Así, un salto desde la ventana puede ser rodado en el estudio lanzándose simplemente de un andamio, añadiendo, según las circunstancias, la fuga subsiguiente unas semanas más tarde en una toma hecha en exteriores. Por lo demás, es fácil construir otros montajes aún más paradójicos. Tras una llamada a la puerta, puede pedirse a un actor que se estremezca. Quizá este sobresalto no se haya producido como se deseaba. Entonces el director puede recurrir al expediente de, en

una ocasión en que el actor se encuentre de nuevo en el estudio, disparar sin aviso un tiro a espaldas suyas. El susto del actor en ese instante puede filmarse entonces y montarse después en la película. Nada nos muestra más drásticamente que el arte se ha escapado ya del reino de la «bella apariencia», que pasó por tanto tiempo como el único en que podría prosperar.

X

La extrañeza del actor ante el aparato, tal como la describe Pirandello, es ya de suyo de la misma índole que la propia del hombre ante su imagen vista en el espejo. Pero ahora su imagen especular es desgajable, se ha hecho transportable. ¿Y adonde se transporta? Ante su público[57]. La conciencia de ello no abandona al actor de cine ni un instante. *Él sabe, mientras está ante el aparato, que, en última* instancia, todo *aquello se remite a ese público: los consumidores que forman el mercado*. Este mercado, al cual no solamente se ofrece con su fuerza de trabajo, sino con su piel y sus cabellos, con su corazón y sus riñones, en el momento de su actuación es tan poco accesible para él como al producto hecho en una fábrica. ¿No tendrá esta circunstancia su parte en la congoja, la nueva angustia que, siguiendo a Pirandello, sobrecoge al actor cuando se encuentra ante el aparato? A la mengua del aura le responde el cine produciendo una construcción artificial de la *personality* fuera del estudio. El culto a las estrellas fomentado por el capital cinematográfico conserva aquella magia, emanación de la personalidad, que hace ya mucho tiempo que consiste solamente en la magia desmedrada de su carácter de pura mercancía. Mientras el capital cinematográfico dé el tono, al actual cine, en general, no se le podrá atribuir mérito alguno revolucionario sino el que consiste en promover la crítica en verdad revolucionaria de las concepciones tradicionales de las artes. No discutimos que, en casos especiales,

el cine actual pueda promover además una crítica revolucionaria de las relaciones sociales existentes, y hasta del orden de la propiedad. Pero ése no es el centro de gravedad ni de la presente investigación ni de la producción cinematográfica realizada en Europa occidental.

Con la técnica del cine, del mismo modo que con la del deporte, se conecta el hecho de que a las actuaciones que aquéllas exponen todos asisten como semiexpertos. Basta haber oído tan sólo una vez a un grupo de repartidores de periódicos, apoyados en sus bicicletas, discutir los resultados de una carrera ciclista para comenzar a comprender este estado de cosas. No en balde los editores de periódicos organizan para sus repartidores carreras, que despiertan un enorme interés entre los participantes, pues el vencedor en tales pruebas tiene con ello la oportunidad de ascender de repartidor a corredor. Así también, por ejemplo, le da a cualquiera el noticiario semanal oportunidad de ascender de transeúnte a figurante cinematográfico. De este modo, según las circunstancias, podría alcanzar a verse incluido —piénsese en las *Tres canciones sobre Lenin* de Dziga Vertov[58] o en *Borinage* de Joris Ivens[59]— en el seno de una obra de arte. *Todo hombre puede actualmente defender la pretensión de ser filmado*. Lo que mejor aclara este derecho es una ojeada a la situación histórica de la actual literatura.

Durante siglos en la literatura las cosas estaban dispuestas de tal modo que un pequeño número de escritores se enfrentaba a muchos miles de lectores. Ya en los años finales del pasado siglo se produjo un cambio. Dada la creciente expansión de la prensa, que no deja incansable de poner a disposición de los lectores nuevos órganos políticos, religiosos, científicos, profesionales y locales, una parte cada vez mayor de los lectores —casualmente al principio— pasó a contarse entre los escritores. La cosa comenzó cuando la prensa diaria les abrió su «buzón»; pero hoy día no hay casi ningún europeo partícipe del proceso de trabajo que no pueda en principio encontrar ocasión de publicar una experiencia laboral, una reclamación, un reportaje o cosas semejantes. La distinción entre autor y público está con ello a punto de perder lo que fue su carácter

fundamental. Se hace funcional, variable de acuerdo con el caso. El lector está siempre preparado para convertirse en escritor. En tanto que entendido, una figura en la que, bien que mal, ha tenido que irse convirtiendo, sumido en un proceso laboral altamente especializado —no importa en este caso lo modesta que sea la ocupación de la que entienda—, obtiene acceso al estatuto del autor. Así, en la Unión Soviética, el trabajo toma la palabra. Y su representación por la palabra constituye una parte de la capacidad que se requiere para entregarse a su ejercicio. La competencia literaria no se basa ya en la educación especializada, sino en la politécnica, y de este modo se convierte en un bien común[60].

Todo esto puede trasplantarse directamente al cine, donde desplazamientos que en la literatura exigieron siglos se han cumplido en el curso de una década. Pues en la praxis del cine —sobre todo del ruso— tal desplazamiento ya se ha realizado esporádicamente. Una parte de los actores que se encuentran en el cine ruso ya no son actores en nuestro sentido, sino personas que *se* interpretan a sí mismas, y por cierto, antes que nada, inmersas en su proceso de trabajo. En Europa occidental, por el contrario, la explotación capitalista a la que el cine se halla sometido impide que se tome en consideración la legítima pretensión que el hombre tiene actualmente de ser reproducido. Bajo estas circunstancias, la industria cinematográfica tiene todo el interés en aguijonear la participación de las masas mediante representaciones ilusorias y ambivalentes especulaciones.

XI

El rodaje de cualquier película, y en especial de una película sonora, nos ofrece un aspecto que nunca antes ni en ninguna parte hubiera resultado concebible. Representa un proceso al que no le cabe ya asignar *un* punto de vista desde el que los aparatos de filmación no

pertenecientes al proceso filmado, la maquinaria de iluminación, el equipo de ayudantes, etc., no entren en el campo visual del espectador. (A no ser que la posición de su pupila coincida con la de la cámara.) Tal circunstancia, más que cualquier otra, hace demasiado superficiales las analogías existentes entre una escena en el estudio de filmación y otra sobre las tablas. El teatro conoce por principio el emplazamiento desde el cual lo que ocurre no puede verse sin más como ilusorio, pero en el cine no se da este emplazamiento respecto de la escena que se filma. Su naturaleza ilusoria es una naturaleza de segundo grado, es un resultado del montaje. Es decir: *en el estudio cinematográfico los aparatos han ido penetrando tan hondamente en la realidad que su aspecto puro, libre del cuerpo ajeno que constituyen tales aparatos, viene a ser resultado de un cierto y especifico proceder, a saber, la toma por el aparato fotográfico instalado adecuadamente y, después, su montaje con otras tomas de la* misma índole. El aspecto libre de aparatos, que es el propio de la realidad, es aquí sin duda lo más artificial, y, en el país de la técnica, el espectáculo de la realidad inmediata es como un trébol de cuatro hojas.

La misma situación, que así se diferencia del teatro, puede confrontarse de manera aún más instructiva con la que se da en la pintura. Aquí hemos de plantear esta pregunta: ¿qué relación guarda el operador con el pintor? Para contestarla, permítaseme aquí que realice una construcción auxiliar que se apoya en un concepto de ‘operador’ derivado de la cirugía. El cirujano representa aquí uno de los polos en un orden en el que el otro lo está ocupando el mago. La actitud del mago, el cual cura al enfermo por la sola imposición de manos, es diferente de la del cirujano, que interviene al enfermo. Pues el mago mantiene la distancia natural que ha de existir entre él y el paciente; dicho con mayor exactitud: la disminuye un poco —por la imposición de manos— mientras la aumenta mucho —por su autoridad—, Pero el cirujano se comporta justamente a la inversa: él disminuye mucho la distancia que le separa del paciente —dado que penetra en su interior— mientras

que la aumenta sólo un poco —en virtud del cuidado con que mueve su mano entre los órganos—. En una palabra: a diferencia del mago (que aún se oculta en la figura del médico de cabecera), en el instante decisivo el cirujano renuncia a enfrentarse con su enfermo digamos de hombre a hombre; se adentra en él operativamente. Pero entre sí, mago y cirujano se relacionan como el pintor y el cámara. El pintor observa en su trabajo la natural distancia con lo dado, y el cámara, en cambio, penetra a su vez profundamente en la red de los datos[61]. Las imágenes que obtienen uno y otro son enormemente diferentes. La del pintor es total; múltiplemente troceada la del cámara, cuyas partes se juntan según una ley nueva. *Así, para el hombre actual, la representación cinematográfica de la realidad es incomparablemente más significativa porque, precisamente, en razón de esa tan intensa penetración con el aparato, garantiza el aspecto de lo real libre de aparatos que él tiene el derecho de exigir de la obra de arte*.

XII

La reproductibilidad *técnica de la obra de arte altera la relación entre éste y la masa. La más retrógrada, por ejemplo ante un Picasso, se invierte en progresista, por ejemplo ante Chaplin*. Además, el comportamiento progresista se caracteriza porque el gusto de vivenciar y de ver se pone en él en conexión íntima e inmediata con la actitud del juez más competente. Tal conexión ofrece así un indicio socialmente importante. En efecto, cuanto más disminuye la significación social de un arte, tanto más se disocian en el público —como resulta claro a propósito del caso de la pintura— la actitud crítica y la de fruición. De lo convencional se goza acríticamente; lo nuevo se critica con repugnancia. En el cine, en cambio, la actitud crítica y la de fruición coinciden juntas en el público. La circunstancia decisiva a tal efecto es que en ninguna parte más que en el cine las

reacciones de los individuos, cuya suma constituye la reacción masiva que hace al público, demuestran estar condicionadas de antemano por su inmediata, inminente masificación, y que, al anunciarse, se controlan. La comparación con la pintura sigue aquí siendo útil. El cuadro siempre tuvo la exquisita pretensión de contemplarse por uno o unos pocos. La contemplación simultánea de los cuadros por parte de un gran público, tal como se generalizó en el curso del siglo XIX, es síntoma temprano de la crisis que aqueja a la pintura, que en modo alguno fue sólo provocada por la fotografía sino, de forma relativamente independiente, por la aspiración irreprimible de la obra de arte de dirigirse a la masa.

Ocurre sin embargo que la pintura no está en condiciones de proponer un objeto a la contemplación colectiva simultánea, tal como de siempre ha sido el caso para la arquitectura, o antaño lo fue para la épica y hoy lo es para el cine. Y aunque de esta circunstancia no quepa extraer de suyo conclusiones sobre el papel social de la pintura, sí pesa como un grave perjuicio social en el instante en que, por circunstancias especiales y de algún modo contra su naturaleza, la pintura resulta confrontada de manera inmediata con las masas. En las iglesias y monasterios de la Edad Media y en las cortes del siglo XVI, del XVII y del XVIII, la recepción colectiva de los cuadros no se hacía de modo simultáneo, sino a través de múltiples mediaciones. El cambio en esto expresa el conflicto particular en que, por causa de la nueva reproductibilidad técnica, se vería envuelta la pintura durante el curso del pasado siglo. Pero por más que se intentó conscientemente ofrecerla a las masas presentada en galerías y salones, nunca fue posible que las masas se organizaran y controlaran por sí mismas en esa recepción[62]. Así que justamente el mismo público que ante una película grotesca reacciona progresistamente se convierte en reaccionario si se trata del surrealismo.

XIII

El cine no se define en absoluto tan sólo por el modo en el que el hombre se presenta frente al tomavistas, sino por el modo en el cual, con su ayuda, éste se representa el mundo entorno. Una ojeada a la psicología ocupacional ilustra la capacidad del aparato al realizar las pruebas, mientras que una ojeada al psicoanálisis la ilustra en otro aspecto. De hecho, el cine ha enriquecido lo que es nuestro mundo perceptivo con métodos que pueden ilustrarse con los procedentes de la teoría freudiana. Hace cincuenta años, un lapsus durante una conversación pasaba más o menos desapercibido. Así, el hecho de que, de repente, abriera una perspectiva más profunda en el curso de la conversación, que antes parecía ir discurriendo de manera más superficial, se podría contar en cierto modo entre el número de las excepciones. Pero desde la publicación de la *Psicopatología de la vida cotidiana*, eso ha cambiado por completo, aislando y haciendo analizables cosas que antes quizá sobrenadaban, pasando de ese modo inadvertidas, en la corriente de lo percibido. En consecuencia, en toda la amplitud de la percepción, óptica y ahora acústica, se produjo en el cine un ahondar análogo de la apercepción. El reverso de dicha situación lo constituye el hecho de que los actos que el cine nos presenta sean en todo caso analizables con una mucho mayor exactitud y desde puntos de vista mucho más numerosos, igualmente que las acciones representadas en el cuadro o bien sobre la escena. Así, en lo que hace a la pintura, la presentación de la situación que constituye la mayor analizabilidad de la actuación presentada por el cine es enormemente más precisa. Y respecto a la escena, la mayor analizabilidad de la actuación fílmicamente allí representada está condicionada al mismo tiempo por su mayor aislabilidad. Tal circunstancia tiene, y es su significado principal, una tendencia a favorecer la mutua compenetración y relación entre el arte y la ciencia. Pues, de hecho, de un comportamiento que se halla limpiamente circunscrito a una situación determinada —al igual que un músculo en un cuerpo— apenas puede ahora señalarse qué nos fascina más: su valor de arte o su utilidad científica. Así, *en*

consecuencia, una de las junciones revolucionarias que le aguardan al cine será hacer reconocibles como idénticas la utilización artística y la científica de la fotografía, que antes divergían casi siempre[63].

Si, con primeros planos de su inventario, con el subrayado de detalles escondidos en nuestros enseres corrientes, con la investigación de unos ambientes banales bajo la guía genial del objetivo, aumenta por una parte la comprensión de las constricciones que rigen nuestra existencia, ¡por otra el cine viene a asegurarnos un campo de acción inesperado y enorme! Las calles y tabernas de nuestras grandes ciudades, las oficinas y habitaciones amuebladas, las estaciones y fábricas de nuestro entorno parecían aprisionarnos sin abrigar esperanzas. Entonces llegó el cine, y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar por los aires todo ese mundo carcelario, con lo que ahora podemos emprender mil viajes de aventuras entre sus escombros dispersos: con el primer plano se ensancha el espacio, con el ralenti el movimiento. Y al igual que en la ampliación no se trata de clarificar lo que se ve borroso «en todo caso», sino que más bien se hacen manifiestas formaciones estructurales de la materia que se revelan completamente nuevas, tampoco el ralenti hace tan sólo que se manifiesten los motivos conocidos de nuestros movimientos, sino que en esos conocidos descubre algunos desconocidos totalmente «que no funcionan ahí en absoluto en calidad de lentificaciones de movimientos rápidos, sino peculiarmente deslizantes, flotantes y como supraterrenales»[64]. Se hace entonces patente que es otra distinta naturaleza la que habla a la cámara que la que le habla al ojo. Y es otra sobre todo porque un espacio elaborado con su plena conciencia por el hombre viene a ser aquí sustituido por uno inconscientemente elaborado. Si del modo de andar de las personas es normal que uno se dé cuenta aunque sólo sea a grandes rasgos, desde luego nada más sabe de su actitud en las fracciones de segundo en que aprietan el paso. Si a grandes rasgos no es corriente el gesto que tenemos que hacer para coger firmemente la cuchara o el mechero, apenas si sabemos qué sucede en el

encuentro entre la mano y el metal, cuánto menos del modo en que varía según el humor en que nos encontramos. Y aquí entra la cámara junto con sus medios auxiliares: su subir y bajar, su interrumpir y su aislar, su dilatar y acelerar todo decurso, su agrandar y su empequeñecer. Sólo gracias a ella sabemos algo del inconsciente óptico, lo mismo que del inconsciente pulsional gracias al psicoanálisis.

XIV

Una de las tareas que, de siempre, fueron más importantes en el arte consiste en suscitar una demanda para cuya plena satisfacción no llegó aún la hora[65]. La historia de cada forma artística concreta tiene épocas críticas, en las cuales tal forma tiende a producir efectos que tan sólo podrían alcanzarse sin esfuerzo mediante un nivel técnico distinto, es decir, con nueva forma artística. Las extravagancias y crudezas que de ello resultan, especialmente en los llamados tiempos de decadencia, en realidad proceden de su más rico centro histórico de poder. El dadaísmo rebosaba todavía, recientemente, en tales barbarismos. Mas su impulso tan sólo actualmente nos es reconocible: *el dadaísmo trataba de producir con los medios de la pintura (o la literatura) los efectos que el público busca hoy en el cine.*

Toda creación radicalmente nueva, y por tanto, pionera, de demandas disparará por encima de su meta. El dadaísmo lo hace en la medida en que sacrifica, persiguiendo ambiciosas intenciones —que por supuesto en la forma aquí descrita no le son conscientes —, esos mismos valores de mercado que en tan alto grado son propios del cine. Para los dadaístas, la utilidad mercantil que deviniera de sus obras de arte pesaba mucho menos que su inutilidad en cuanto objetos de inmersión contemplativa. Y esta concreta inutilidad trataban en buena parte de alcanzarla con la

radical degradación de sus materiales. Sus poemas, como «ensaladas de palabras», contienen toda clase de giros obscenos con el detritus verbal imaginable. Y es el mismo el caso de sus cuadros, sobre los que montaban, por ejemplo, los billetes de tren o los botones. Lo que con tales medios consiguieron fue una destrucción sin miramientos del aura propia de sus creaciones, a las que con los medios productivos marcan con el estigma de una reproducción en cuanto tal. Ante un cuadro de Arp o un poema de Stramm es imposible, al contrario que ante un cuadro de Derain o un poema de Rilke, entregarse al recogimiento y adoptar para nada una postura. A la inmersión, que con la degeneración de la burguesía se vino a convertir en una escuela de conducta asocial, se opuso rectamente la distracción en cuanto variedad social de conducta[66]. Las manifestaciones dadaístas garantizaban, de hecho, una vehemente distracción al hacer sin más de la obra de arte el centro de un escándalo completo. Dicha obra tenía, sobre todo, que satisfacer *un* requisito: provocar la indignación del público.

De atractivo espectáculo o sonoridad seductora, entre los dadaístas la obra de arte pasó así a convertirse en proyectil que se lanzaba contra el espectador. Así cobró una cualidad que puede definirse como táctil. Y con ello favorecería la demanda del cine, cuyo elemento de distracción es en él igualmente, ante todo, táctil, es decir, estriba en el cambio de escenarios y de enfoques que penetran a golpes en el espectador. Compárese ahora el lienzo sobre el que se desarrolla la película con el lienzo que basa la pintura. La imagen cambia en uno, no en el otro. Este último invita al espectador a la contemplación; ante él, éste puede abandonarse al libre curso de sus asociaciones. Ante la toma cinematográfica no puede. Tan pronto como su vista la ha captado, ha cambiado aquélla. Porque ésta no puede ser fijada. Duhamel[67], que odia el cine y nada entiende de su significado pero sí bastante de su estructura, define esta concreta circunstancia mediante la siguiente anotación: «Ya no puedo pensar lo que yo quiero. Y es que las imágenes en movimiento sustituyen a mis propios

pensamientos»[68]. De hecho, el curso de las asociaciones de aquel que contempla estas imágenes se ve enseguida interrumpido por su cambio. En eso estriba el efecto de *shock* propio del cine, que, como todo *shock*, ha de acogerse con presencia de ánimo mayor[69]. *Con ello, gracias a su estructura técnica, el cine finalmente ha liberado al efecto de shock físico que el dadaísmo, por así decir, mantenía aún envuelto en el moral, de la constricción de este embalaje*[70].

XV

La masa es una *matrix* de la que surge actualmente renacida toda la conducta habitual hacia las obras de arte en su conjunto. La cantidad se ha vuelto cualidad. *Las grandes masas de participantes han generado una clase diferente de participación* en esas obras, y el hecho de que ésta se manifieste en primer lugar bajo una forma desacreditada no ha de engañar al analista. Sin embargo, no han de faltar los que se han atenido con pasión a un aspecto tan superficial, siendo entre ellos Duhamel el que se ha expresado de manera más radical y despectiva. Pues, en efecto, eso que ante todo éste reprocha al cine es la clase de participación que está suscitando entre las masas. Así lo llama «pasatiempo para ilotas, distracción para unas criaturas incultas, miserables y agotadas consumidas por sus preocupaciones… un tipo de espectáculo que no exige mantener la menor concentración ni capacidad de pensamiento…, no enciende luz alguna en los corazones de los hombres ni suscita ninguna otra esperanza que la ridícula de un día convertirse en una de esas estrellas de Los Ángeles»[71]. Se ve que aquí, en el fondo, se trata del viejo lamento de que las masas tan sólo buscan su disipación, mientras que el arte exige del espectador recogimiento. Esto no es sino un lugar común. Pero aún sigue en pie el considerar si dicha posición es favorable para el estudio del cine, y esto ha de examinarse más de cerca. Disipación y recogimiento están inmersos

en una oposición que permite la fórmula siguiente: quien ante la obra de arte se recoge, se sumerge en ella; penetra en esa obra tal como nos cuenta la leyenda que le ocurrió a un pintor chino que contemplaba su cuadro ya acabado. Pero, en cambio, la masa disipada sumerge por su parte la obra de arte dentro de sí. Del modo más visible, en el caso de los edificios. La arquitectura fue siempre prototipo de una obra de arte cuya recepción se da distraídamente, y además por el colectivo. Así, las leyes de su recepción son las más instructivas que tenemos.

Los edificios acompañan a la humanidad desde su lejana prehistoria. Son muchas las formas artísticas que, desde entonces, han nacido y desaparecido. La tragedia nace con los griegos para extinguirse con ellos igualmente y revivir al cabo de los siglos, aunque sólo en sus «reglas». La épica, cuyo origen se remonta a eso que llamamos juventud de los pueblos, cae en Europa en desuso con el final del Renacimiento. La pintura sobre tabla es a su vez creación de la Edad Media, y nada le garantiza una duración ininterrumpida. Pero la necesidad de alojamiento en el hombre es constante. La arquitectura nunca se interrumpe. Su historia es más larga que cualquier otro arte y hacerse cargo de su influencia resulta de importancia capital para cualquier intento de comprender la relación de las masas con el arte. Los edificios son recibidos de una doble manera: por el uso y por la percepción. O también, mejor dicho: táctil y ópticamente. Pero tal recepción no es concebible si se la representa según el modelo del recogimiento, tal como es corriente p. ej. entre los viajeros ante la visión de edificios famosos. En el lado táctil no existe, en efecto, ningún equivalente a lo que es la contemplación en el lado óptico, ya que no se produce tanto por la vía de la atención como por la costumbre, la cual determina en gran medida incluso la recepción óptica respecto a la arquitectura. También ella se da originariamente mucho menos en una atención tensa que en una observación ocasional. Pero esta recepción, formada en la arquitectura, tiene bajo ciertas circunstancias un valor canónico, pues *las tareas que en las épocas de cambio se le*

plantean al aparato perceptor humano no cabe en absoluto resolverlas por la vía de la mera óptica, es decir, de la contemplación. Poco a poco irán siendo cumplidas, bajo la guía de la recepción táctil, por la repetición y la costumbre.

También puede el disperso acostumbrarse. Es más: sólo poder cumplir ciertas tareas de forma distraída muestra que el resolverlas se nos ha convertido ya en costumbre. Mediante la distracción, tal como el arte tiene que ofrecerla, se controla, aunque sea bajo mano, hasta qué punto se han hecho resolubles nuevas tareas de la apercepción. Puesto que además para el individuo existe la tentación de sustraerse a tales tareas, el arte acometerá la más difícil, y la más importante en todo caso, tan sólo cuando pueda movilizar a las masas. Y esto, actualmente, lo hace el cine. *La recepción distraída que con creciente insistencia se hace notar en todos los campos del arte y es hoy el síntoma de transformaciones de hondo calado en nuestra apercepción tiene ahora en el cine su instrumento propiamente dicho*. Pues el cine sin duda favorece esta forma de la recepción por su efecto de *shock*, haciendo retroceder el valor de culto no sólo porque logra inducir en el público una actitud dictaminadora, sino también por cuanto en el cine dicha actitud dictaminadora no incluye por cierto la atención. Y es que el público es un examinador, pero sin duda uno distraído.

EPÍLOGO

La creciente proletarización que se produce entre los hombres actuales y la creciente formación de masas son dos aspectos de un único proceso. El fascismo intenta organizar las masas recientemente proletarizadas sin tocar las relaciones de propiedad, cuya eliminación ellas persiguen. Pues el fascismo ve su salvación en el permitir que las masas se expresen (en lugar de que exijan sus derechos)[72].

Todos los esfuerzos realizados por la estetización de la política culminan en un punto, que es la guerra. La guerra y sólo ella hace posible otorgar una meta a los actuales movimientos de masas a la máxima escala imaginable, conservándose al tiempo por su medio las relaciones de propiedad. Así es hoy como se formula el estado de la cuestión desde la política. Desde la técnica se formula por su parte del modo siguiente: solamente la guerra hace posible la movilización de todos los medios técnicos actuales conservando las relaciones de propiedad. Claro que la apoteosis de la guerra realizada por parte del fascismo no se sirve de *estos* argumentos. Una ojeada a ellos, sin embargo, es bastante instructiva. En el *Manifiesto* de Marinetti a favor de la guerra de Etiopía se lee lo siguiente: «Desde hace veintisiete años nos estamos alzando los futuristas en contra de que la guerra se considere antiestética… Y por ello afirmamos:… la guerra es bella porque, gracias a las máscaras de gas, así como al terrorífico megáfono, a las tanquetas y a los lanzallamas, instaura la soberanía de lo humano sobre la máquina totalmente subyugada. La guerra es bella por cuanto inaugura la soñada metalización del cuerpo humano. La guerra es bella porque enriquece las praderas con las ígneas orquídeas que florecen de la boca de las ametralladoras. La guerra es bella por cuanto reúne en el seno de una sinfonía los tiroteos y los cañonazos, las detenciones en el fuego y los perfumes y olores penetrantes que proceden de la descomposición. La guerra es también bella porque crea nuevas arquitecturas: grandes tanques, escuadrillas en formaciones geométricas, espirales de humo que se elevan sobre las aldeas incendiadas y todavía otras muchas… ¡Poetas y artistas futuristas… recordad estos principios fundamentales para una estética de la guerra… para que iluminen el combate en busca de una nueva poesía y de unas nuevas artes plásticas!»[73].

Este manifiesto nos ofrece las ventajas de la claridad, y sin duda su planteamiento merece ser adoptado por el dialéctico. Para él la estética de la guerra actual viene a mostrarse del siguiente modo: si

la natural utilización de las actuales fuerzas productivas se ve detenida por el ordenamiento de la propiedad, el incremento de los recursos técnicos, igual que de los *tempi* y las distintas fuentes de energía, tenderá a una antinatural. Y ésta, finalmente, la encuentra en la guerra, que proporciona con sus destrucciones la demostración de que la sociedad aún no se encontraba lo bastante madura para hacer de la técnica su órgano, mientras que la técnica no estaba a su vez lo bastante desarrollada para controlar y dominar las fuerzas sociales elementales. En efecto, la guerra imperialista se halla enteramente dominada en lo que son sus rasgos más atroces por la manifiesta discrepancia entre unos potentes medios de producción y su utilización insuficiente dentro del proceso productivo (o, en otras palabras, por el paro y la falta de suficientes mercados de consumo). *La guerra imperialista es una rebelión de «nuestra» técnica, que ahora reclama en «material humano» las exigencias a que la sociedad ha sustraído ese que sería su material natural*. En lugar de canalizar los ríos, ella desvía la corriente humana para colmar el lecho de sus trincheras; en lugar de esparcir semillas desde la altura de sus aeroplanos, va arrojando sobre las ciudades sus racimos de bombas incendiarias, y en la guerra con gases venenosos tiene un nuevo medio de acabar con el aura.

«Fiat ars, pereat mundus», nos dice el fascismo, y, tal como Marinetti lo confiesa, espera directamente de la guerra la satisfacción artística que emana de una renovada percepción sensorial que viene transformada por la técnica. Tal es al fin sin duda la perfección total de *l'art pour l'art*. La humanidad, que antaño, con Homero, fue objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, ahora ya lo es para sí misma. Su alienación autoinducida alcanza así aquel grado en que vive su propia destrucción cual goce estético de primera clase. *Así sucede con la estetización de la política que propugna el fascismo. Y el comunismo le responde por medio de la politización del arte*.

CHARLES BAUDELAIRE.

UN LÍRICO EN LA ÉPOCA DEL ALTOCAPITALISMO

< 1 >

EL PARÍS DEL SEGUNDO IMPERIO EN BAUDELAIRE

Une capitale n'est pas absolument nécessaire à l'homme[74]

Senancour[75]

I

LA BOHEMIA

En Marx nos encontramos la bohemia en un contexto muy rico en sugerencias, incluyendo en ella a esos conspiradores profesionales de que se ocupa en la reseña detallada de las *Memorias* del policía De la Hodde[76], que hizo aparecer en 1850 entre las páginas la *Nueva Gaceta Renana.* Evocar hoy la fisonomía de Baudelaire significa hablar de la semejanza que guarda con ese tipo político. Marx lo parafrasea como sigue: «Con la formación de las conspiraciones proletarias sobrevino la necesidad de practicar la división del trabajo; los miembros del movimiento se dividieron en conspiradores de ocasión, *conspirateurs d'occasion*, esto es, los trabajadores que ejercían la conspiración al tiempo que su otra ocupación, que asistían sólo a los congresos y se mantenían preparados para, a la orden del jefe, aparecer en el punto de reunión, y conspiradores de profesión, que se dedicaban a esa actividad en exclusiva y vivían de ella… La posición en la vida de esta clase condiciona ya todo su carácter… Su existencia oscilante en lo individual, más dependiente del azar que de su acción, las irregularidades de su vida, cuyas únicas estaciones fijas son las tabernas de los vinateros —centros de cita de los conjurados—, sus inevitables tratos y contactos con toda clase de personas muchas veces dudosas, les colocan en ese círculo vital que en París se llama *la bohème*»[77]/[78].

Cabe advertir como de pasada que hasta el mismo Napoleón III[79] había comenzado su ascensión en un medio que comunica

con el descrito. Resulta bien sabido que una de las mejores herramientas utilizadas en su período presidencial fue la Sociedad IO de Diciembre[80], cuyos cuadros, según Marx, los conformaba «toda esa masa indeterminada, desmembrada y traída de acá para allá, que los franceses llaman la bohemia»[81]. Ya durante su imperio, Napoleón continuó desarrollando hábitos claramente conspiratorios. Las sorprendentes proclamas y los muy frecuentes secretismos, las salidas veleidosas y la ironía impenetrable formarán parte de la razón de Estado todo a lo largo del Segundo Imperio, rasgos que se encuentran igualmente en los escritos teóricos de Baudelaire. La mayor parte de las veces, en efecto, éste presentará sus opiniones de manera apodíctica, pues lo suyo no es la discusión. E incluso la elude cuando las flagrantes contradicciones en tesis que, unas tras otras, hace propias, sin duda requerirían un debate. Así, el *Salón de 1846* viene dedicado a «los burgueses», apare riendo como su portavoz, y ahí su gesto no es desde luego el de un irónico *advocatus diaboli*. Más tarde, por ejemplo en su invectiva formulada contra «la escuela del *bon sens*», encuentra para la «*‘honnête’ bourgeoisie*» y el notario, su modelo de respeto, acentos que son propios del bohemio rabioso[82]. Hacia 1850 proclamará que al arte no cabe separarlo de su utilidad, y pocos años después defenderá, al contrario, *l’art pour l’art*. Y en todo ello se esfuerza ante su público por realizar una mediación, como Napoleón III cuando éste, casi de la noche a la mañana y actuando a espaldas del parlamento, pasa del arancel proteccionista a la activa defensa del libre comercio. Rasgos que hacen comprensible en todo caso el hecho de que la crítica oficial —con Jules Lemaître[83] en primer lugar— percibiera tan escasamente las energías teóricas latentes que subyacen a la obra de Baudelaire.

Marx prosigue con su descripción del *conspirateur de profession* diciendo como sigue: «Para ellos, la única clave del éxito de la revolución es la buena organización de su conjura… En consecuencia, se lanzan a invenciones que han de lograr milagros revolucionarios; bombas incendiarias, máquinas destructivas de

mágico efecto, motines que han de ser tanto más sorprendentes y maravillosos cuanto menos posean cierto fundamento racional. Ocupados así en tales proyectos, no tienen otro fin que el inmediato de derribar sin más el gobierno existente, despreciando al tiempo en lo más hondo la ilustración teórica de los trabajadores respecto a sus intereses como clase. De ahí su irritación no proletaria, sino plebeya, con los *habits noirs* (levitas negras), las gentes más o menos cultivadas que representan ese lado del movimiento, pero de los cuales, como representantes oficiales del partido, nunca serán del todo independientes»[84]. Las nociones políticas de Baudelaire no van nunca tampoco más allá de las de estos conspiradores profesionales. Así, aunque dedique sus simpatías a celebrar el retroceso clerical o se las brinde al levantamiento del 48, su expresión lo dejará inmediado y su fundamento será frágil. En efecto, la imagen que ofreció durante las jornadas de febrero[85] — blandiendo un fusil por las esquinas de París al grito de «¡Abajo el general Aupick!»[86][87] resulta claramente probatoria. En todo caso, podría incorporarse la famosa frase de Flaubert: «De toda la política sólo entiendo una cosa: la revuelta». Eso habría cabido entenderlo entonces de igual modo que aquel pasaje conclusivo que cierra una de las anotaciones que han llegado de él, junto con sus apuntes sobre Bélgica: «Yo digo ‘¡Viva la revolución!’ como diría ‘¡Viva la destrucción!’, ‘¡Viva la penitencia!’, ‘¡Viva el castigo!’ o, en fin, ‘¡Viva la muerte!’ Y no sólo sería feliz como víctima; no me disgustaría hacer de verdugo ¡para sentir la revolución desde ambos lados! Todos llevamos el espíritu republicano en la sangre como tenemos la sífilis en los huesos; estamos infectados democrática y sifilíticamente»[88].

Lo que aquí pone Baudelaire sobre el tapete es lo que podría titularse la metafísica del provocador. En Bélgica, donde se escribió esta anotación, se le tuvo un tiempo por espía de la policía francesa. Pero, en sí, tales componendas eran algo tan habitual que el 20 de diciembre de 1854 Baudelaire, dirigiéndose a su madre en relación con los pensionados literarios puestos a sueldo por la policía, debe

definirse de este modo: «Mi nombre nunca aparecerá en sus ignominiosos registros y listados»[89]. Lo que en Bélgica le valió tal reputación no sería tan sólo la hostilidad que hizo bien patente contra el proscrito Hugo, que en cambio era allí tan celebrado. En el nacimiento del rumor también tuvo su parte lo devastador de su ironía, e incluso fácilmente se pudo complacer en extenderlo. El *culte de la blague*[90], que se reencuentra en Georges Sorel[91] y que se ha convertido en componente sin duda actualmente inalienable de la propaganda fascista, forma ya por cierto en Baudelaire sus primeros nudos fecundantes. Pues tanto el título como el espíritu con los que vino a escribir Céline[92] sus famosas *Bagatelles pour un massacre*[93] pueden llevarnos inmediatamente a una entrada de diario de Baudelaire: «Podría tramarse una hermosa conspiración a fin de exterminar completamente la raza judía»[94]. El blanquista[95] Rigault[96], que concluyó su carrera conspirativa ejerciendo como jefe de policía, pero de la Comuna de París, parece haber tenido por su parte el mismo humor macabro del que tanto se habla en testimonios sobre Baudelaire. «Rigault», puede leerse en los *Hommes de la révolution de 1871*, obra de Ch. Prolès, «tenía en toda cosa, además de enorme sangre fría, algo de guasón asolador. Algo que le era imprescindible hasta el fanatismo»[97]. La ilusión terrorista con que Marx se va a encontrar en los *conspirateurs* tiene en el poeta su contrapartida. «Si alguna vez», escribe Baudelaire el 23 de diciembre de 1865 de nuevo dirigiéndose a su madre, «recupero el vigor y la energía que a veces he tenido, airearé mi cólera presente en unos libros terribles. Lo que quiero es poner a toda la raza humana contra mí. Ese placer me resarciría»[98]. La ira encarnizada que es *la rogne* era la actitud alimentada por medio siglo de luchas y combates en las barricadas levantadas por los conspiradores profesionales parisinos.

«Ellos son», dice Marx en relación a éstos, «los que siempre levantan y dirigen las primeras barricadas»[99]. De hecho, la barricada está en el centro del movimiento conspirativo como tal, teniendo en todo caso a su favor la tradición revolucionaria. En las

jornadas de la Revolución de Julio[100][101], cuatro mil de estas barricadas habían atravesado la ciudad. Así, cuando Fourier[102] busca un ejemplo de *travail non salarié mais passionné*[103], no encuentra uno que más se le aproxime que la construcción de barricadas. Hugo mantuvo de forma impresionante la red formada por esas barricadas en las páginas de *Los miserables*, dejando a sus ocupantes en la sombra. «Por doquier, invisible, vigilaba la policía que guarda la revuelta. Guardaba el orden, es decir, la noche… Así, unos ojos que, desde lo alto, vieran estas sombras hacinadas quizá habrían dado en lugares dispersos con un resplandor vago e indistinto que les permitiría reconocer, en quebrados contornos, de curso arbitrario, los perfiles de extrañas construcciones. Entre aquellas ruinas se movía algo que parecían luminarias. Y es que las barricadas»[104] se encontraban en aquellos lugares. En el fragmento conservado de la *Arenga a París* que iba a concluir las *Fleurs du mal*, Baudelaire no se despide de la ciudad sin evocar a su vez sus barricadas; así, recuerda sus «mágicos adoquines, que como fortalezas se alzaban a lo alto»[105]. «Mágicas» son por supuesto dichas piedras, por cuanto el poema de Baudelaire no conoce las manos que las pudieron poner en movimiento. Pero este *pathos* justamente se podía deber a su vez al blanquismo, pues análogamente gritará el blanquista Tridon[106]: «O force, reine des barricades… toi qui brilles dans l'éclair et dans l'émeute… c'est vers toi que les prisonniers tendent leurs mains enchaînées»[107][108]. Al final de la Comuna, el proletariado, como animal herido de muerte en su guarida, buscó refugio tras la barricada. El hecho mismo de que los obreros, entrenados para luchar en las barricadas, no se atrevieran a la batalla abierta que habría forzado quizá a Thiers[109] a tener que cortarles el camino, fue una causa parcial de la derrota. Tal como lo escribe el más reciente historiador estudioso de la Comuna, estos obreros «prefirieron al encuentro en campo abierto las batallas en el barrio… si así tenía al fin que ser, prefirieron encontrar la muerte tras los adoquines formando barricadas de una de las calles de París»[110].

El más importante cabecilla de las barricadas parisinas, Louis-Auguste Blanqui, se hallaba por entonces en su última cárcel, en el Fort du Taureau[111]. En él y en sus camaradas verá Marx, en su retrospección de la Revolución de Junio, a «los auténticos líderes propios del partido proletario»[112]. Difícilmente podría hacerse uno un concepto demasiado alto del prestigio revolucionario que poseía por entonces Blanqui y que conservó hasta su muerte. Antes de Lenin, no había nadie que ostentara rasgos más brillantes a los ojos del proletariado, siendo unos rasgos que también lograron impresionar a Baudelaire. Se conserva una hoja suya que, junto a otros dibujos improvisados, muestra la cabeza de Blanqui. Los conceptos que Marx va elaborando en su exposición de los ambientes de los conspiradores de París dejan clara la ambigua posición ocupada por Blanqui en ese ámbito. Por un lado hay buenas razones para que Blanqui entrara en la tradición como un simple golpista, pues para ésta él es el tipo de político que, como dice Marx, considera su misión «anticipar el proceso evolutivo revolucionario, empujarlo artificialmente hacia la crisis, improvisar una revolución sin las condiciones para ella»[113]. Mas, si por otro lado uno se atiene a las descripciones que se poseen de Blanqui, más bien parece asemejarse en cambio a uno de los mentados *habits noirs* en los que aquellos conspiradores profesionales tenían sus desacreditados competidores. Un testigo ocular describe así el club blanquista formado en Les Halles: «Si se quiere obtener un fiel concepto de la impresión que desde el primer instante causaba el club revolucionario de Blanqui por comparación con los dos clubs que el Partido del Orden… poseía, lo mejor es pensar en el público de la Comédie Française un día en que se represente a Racine y Corneille, además de en la multitud que llena un circo en el que los acróbatas realizan airosas proezas de máximo riesgo. Uno se hallaba, por así decir, dentro de una capilla consagrada al rito ortodoxo de la conspiración. Las puertas estaban abiertas a cualquiera, pero allí se volvía solamente si se era un adepto. Tras el desfile malhumorado de oprimidos… se ponía en pie el sacerdote de

aquella morada. Su pretexto era resumir las quejas que formulaban sus clientes, ese pueblo que representaban media docena de presuntuosos e irritados cabezas de chorlito a los que acababan de escuchar. Lo que entonces hacía en realidad era explicar la situación. Su exterior era distinguido, y su atuendo impecable; su cabeza estaba formada finamente y su expresión era tranquila; sólo un relámpago indómito, nuncio de desgracias, atravesaba a veces por sus ojos. Estos eran estrechos, pequeños y altamente penetrantes; por lo común, miraban siendo más benévolos que duros. Su modo de hablar era mesurado, y paternal, y claro; el modo de hablar menos declamatorio que, junto al de Thiers, oí jamás»[114]. Tal como se ve, Blanqui aparece aquí descrito como doctrinario. El *signalement* del *habit noir* se confirma incluso en los detalles. Es sabido que «el viejo» solía enseñar con guantes negros[115]. Pero la medida seriedad y lo impenetrable que es propio de Blanqui aparece distinto bajo la luz en la que las pone una observación hecha por Marx: «Son», escribe de los conspiradores profesionales, «los alquimistas de la revolución, y comparten sin duda por entero el desconcierto de ideas y el limitarse a concepciones fijas propio de los antiguos alquimistas»[116]. Con lo cual la imagen de Baudelaire casi se establece por sí misma; los enigmáticos trebejos de la alegoría en el caso del uno, y la mercadería de misterios del conspirador que se ven en el otro.

Despectivamente, tal como sin duda se podría esperar, habla Marx a propósito de las tabernas donde el conspirador de tipo inferior se sentía a sus anchas, como en su casa. Pero el vaho que en ellas se sedimentaba era también familiar a Baudelaire. Entre él se desarrolla el gran poema titulado *Le vin des chiffonniers*[117], cuyo nacimiento podría situarse a mediados de siglo, pues por entonces se discutían públicamente ciertos motivos que suenan en la obra. Se trataba entonces, por ejemplo, del impuesto fijado sobre el vino. La Asamblea Constituyente de la República acordó su total abolición, la cual se había acordado anteriormente en el año 1830. En su trabajo acerca de *Las luchas de clases en Francia* Marx nos mostró cómo

en la eliminación de este impuesto se enfrenta una reivindicación del proletariado urbano con una opuesta de los campesinos. Pues el impuesto, que en igual medida gravaba el vino expendido a granel que el más cuidado y refinado, hacía caer en conjunto su consumo, «ya que a las puertas de todas las ciudades de más de 4000 habitantes se habían erigido los fielatos, y cada ciudad se había convertido como en una especie de país extranjero dotado de aranceles proteccionistas aplicados por tanto contra el vino francés»[118]. «En el impuesto sobre el vino», dice Marx, «paladea el campesino el *bouquet* del gobierno». Pero también perjudicaba a los habitantes urbanos, a quienes obligaba, con objeto de hallar vino barato, a ir a los comercios fuera de la ciudad. Allí se despachaba vino libre de impuestos, el llamado *vin de la barrière*. Si se ha de creer a H.-A. Frégier[119], que ejerció como jefe de sección en la Prefectura de Policía, en ese ámbito exhibía el trabajador el único placer que se le concedía con orgullo y lleno de porfía. «Hasta hay mujeres que no ponen reparos en seguir a su marido a la *barrière* con sus hijos que ya puedan trabajar… Uno vuelve a casa medio borracho y se muestra más borracho de lo que está para que ante todos quede claro que ha bebido, y no poco. Muchas veces imitan los hijos a sus padres»[120]. «Al menos es seguro», escribe un observador contemporáneo, «que el vino que se despacha en las *barrières* ahorró no pocos golpes a la estructura gubernamental»[121]. El vino le abre al desesperado sueños de venganza y de gloria futura. Así, en *El vino de los traperos*, encontramos:

> On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
> butant, et se cognant aux murs comme un poète,
> et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,
> épanche tout son coeur en glorieux projets.
>
> Il prête des serments, dicte des lois sublimes,
> terrasse les méchants, relève les victimes,

et sous le firmament comme un dais suspendu
s’enivre des splendeurs de sa propre vertu[122][123].

Los traperos aparecieron en mayor número en nuestras ciudades cuando los nuevos procedimientos industriales dieron cierto valor a los desechos. Trabajaban para intermediarios, y representaban una especie de industria casera instalada en la calle. Pero el trapero fascinó a su época y, así, las miradas de los primeros investigadores del pauperismo cayeron sobre él como hechizadas con la pregunta tácita de dónde se halla el limite de la miseria humana. En su libro *Des classes dangereuses de la population*, Frégier les dedicaba siete páginas. Y Le Play[124], por su parte, da el presupuesto de un trapero parisino junto con su familia para el período entre 1849 y 1850, posiblemente aquel en que nació el poema de Baudelaire[125].

Por supuesto, el trapero no se puede contar en la bohemia, pero empezando por el literato hasta el conspirador profesional, todos los que pertenecieron a la bohemia podían reencontrar en el trapero algo que en sí mismos poseían. Todos se situaban en una protesta más o menos sorda contra la sociedad, ante un mañana más o menos precario. Y él podía a su vez simpatizar con los que ya estaban socavando esa sociedad en sus cimientos. Pero el trapero, en su sueño, no está solo. Lo acompañan otros camaradas; también en torno a ellos hay sin duda aroma de barricas, también encanecieron peleando. Su bigote cuelga, con las guías vueltas hacia abajo, como una vieja bandera, y en su ronda encuentra a los *mouchards*, los confidentes respecto de los cuales sus sueños aún le otorgan el dominio[126]. Los motivos sociales de esa misma cotidianeidad parisina se encuentran ya en los textos de Sainte-Beuve[126b]. Ahí fueron una conquista de la lírica, pero, por ello, aún no de la visión. Ahí, miseria y alcohol aún se combinan, en el espíritu del rentista cultivado, de manera bastante diferente a como lo hacen en el caso de Baudelaire.

Dans ce cabriolet de place j'examine
l'homme qui me conduit, qui n'est plus que machine,
hideux, à barbe épaisse, à longs cheveux collés:
vice et vin et sommeil chargent ses yeux soûlés.
Comment l'homme peut-il ainsi tomber? pensais-je,
et je me reculais à l'autre coin du siège[127][128].

Hasta aquí el comienzo del poema; lo que sigue es una interpretación edificante, pues Sainte-Beuve se plantea la pregunta de si su alma no estará desamparada del mismo modo que la del cochero.

Sobre qué subsuelo se asienta ese más libre y comprensible concepto que Baudelaire poseía de los desheredados lo muestra la letanía titulada *Abel et Caïn*, donde hace del conflicto entre los hermanos bíblicos el conflicto trabado entre dos razas eternamente irreconciliables.

Race d'Abel, dors, bois et mange;
Dieu te sourit complaisamment.

Race de Caïn, dans la fange
rampe et meurs misérablement[129][130].

El poema consiste en un conjunto de dieciséis dísticos cuyo comienzo, alternando, es el mismo que el de los precedentes. Caín, ancestro de los desheredados, se nos aparece como fundador de una raza que no puede ser otra que la proletaria. En el año 1838 publicaría Granier de Cassagnac[131] su *Histoire des classes ouvrières et des classes bourgeoises*[132], obra que supo dar a conocer el origen de los proletarios, conformando una clase subhumana que ha nacido de un cruce de los ladrones con las prostitutas. ¿Conoció Baudelaire este tipo de especulaciones? Parece muy posible. Marx, que saludó en Granier de Cassagnac «al

pensador» de la reacción bonapartista, sí se había topado ya con ellas. La teoría racista del francés la afrontó *El capital* con el concepto de una «raza de auténticos propietarios de las mercancías»[133], por la que entiende al proletariado. Y exactamente en tal sentido viene a aparecer en Baudelaire la raza que procede de Caín. Claro que él, por supuesto, no habría podido definirlo. Esa es la raza de los que no poseen otra mercancía que no sea su desnuda fuerza de trabajo.

Pero además, el poema de Baudelaire se sitúa en el ciclo titulado *Révolte*[134][135], en el cual las tres piezas que lo componen mantienen una tónica blasfema. Claro que el satanismo de Baudelaire no ha de tomarse demasiado en serio. Si es de alguna importancia es en cuanto única actitud en la que Baudelaire estaba en condiciones de mantener a la larga una posición inconformista. La última pieza del ciclo, «Les litanies de Satan»[136], es, en su contenido teológico, el *miserere* de una liturgia ofídica. Satán ahí aparece con su corona de rayos luciferinos como guardián del saber profundo, instructor en las destrezas prometeicas y protector de los inexorables y empedernidos. Entre sus líneas aún relampaguea la tenebrosa cabeza de Blanqui:

> Toi qui fais au proscrit ce regard calme et haut
> qui damne tout un peuple autour d'un échafaud[137][138].

Este Satán, al que el rosario de las invocaciones también conoce como «confesor… de los conspiradores», es bastante distinto de aquel otro intrigante infernal al que los poemas llaman con el nombre de Satán Trismegisto y de demonio, o las piezas en prosa con el de Su Alteza, que bastante cercana al bulevar tiene su morada subterránea. Lemaître ha señalado la escisión que aquí hace del diablo: «por un lado, el autor de todo lo malo; de otro, el gran derrotado, la gran víctima»[139]. El problema se plantea de otro modo sólo si se formula la pregunta de qué es lo que obligaba a

Baudelaire a dar forma radicalmente teológica a su repudio de los poderosos.

La protesta contra los conceptos burgueses de orden y respetabilidad fue mejor superada, tras la derrota del proletariado en las luchas de junio, entre los poderosos que entre los oprimidos. Los adeptos de la libertad y del derecho veían en Napoleón III no al emperador soldado que, siguiendo los pasos de su tío, pretendía ser él, sino antes bien al estafador que había favorecido la fortuna. Así es como fijaron su figura los poemas de los *Châtiments*[140]*. Por su parte, la *bohème dorée* veía en sus festejos embriagadores y en la corte de que se rodeaba, sus viejos sueños de una vida «libre» asentados en la realidad. Las memorias en las que el conde Viel-Castel[141] describe el entorno del Emperador hacen aparecer a una Mimí y a un Schaunard[142] muy respetables y también muy pequeñoburgueses. Así, si en el estrato superior el cinismo formaba parte del buen tono, en el inferior venía a hacerlo el razonamiento más rebelde. Vigny[143], en su *Eloa*, siguiendo claramente la huella de Byron, ya había homenajeado en sentido gnóstico al ángel caído, a Lucifer. Auguste Barthélemy[144], por otro lado, ya asociaba en su *Némésis* el satanismo con los poderosos; así, hizo decir una misa del *agio*[145], y cantar un salmo de la renta[146]). Este doble rostro de Satán es bien familiar a Baudelaire. Para él, Satán habla no tan sólo para los de abajo, sino también para los de arriba. Marx apenas habría podido desear mejor lector de las siguientes líneas. «Cuando en el Concilio de Constanza», se dice en el texto de *El dieciocho Brumario*, «los observantes fueron a quejarse de la vida licenciosa de los papas… el cardenal Pierre d’Ailly dijo con voz de trueno: ‘¡Sólo el demonio en persona puede salvar todavía a la Iglesia católica, y vosotros venís pidiendo ángeles!’. Así exclamó la burguesía en Francia después del *coup d’état*: ¡Tan sólo el jefe de la Sociedad 10 de Diciembre puede aún salvar a la sociedad burguesa! ¡Tan sólo el robo puede aún salvar a la propiedad, el perjurio a la religión, la bastardía a la familia y el desorden al orden!»[147]. Baudelaire, admirador de los jesuitas, no quería

siquiera en sus horas rebeldes renunciar por entero o para siempre a este salvador y por eso en sus versos contenía lo que en su prosa no se había prohibido. Así, Satán se introduce en ellos. A él le deben esa fuerza sutil para, en la irritación desesperada, no rescindir del todo la adhesión a *aquello* contra lo cual la perspicacia y el humanismo se indignaban. Casi siempre la confesión piadosa se le viene a escapar a Baudelaire como si fuera un grito de pelea. No quiere que le quiten su Satán. Este es la prenda verdadera en el conflicto que tuvo Baudelaire que sostener frente a su increencia. No hay ahí sacramentos ni oración; es la provisión luciferina, que permite insultar a aquel Satán del que uno viene a ser la víctima.

Dada su amistad con Pierre Dupont[148], Baudelaire pretende profesar como poeta social durante un tiempo. Los escritos críticos de D'Aurevilly[149] ofrecen un bosquejo de este autor: «En este talento y en esta cabeza toma Caín la delantera al dulce Abel; el brutal, hambriento, envidioso y salvaje Caín, que se ha ido a las ciudades para sorber los posos del encono que en su interior se van acumulando, y así ser partícipe de las falsas ideas que en ellas viven su triunfo»[150]. Esta directa caracterización dice con bastante exactitud lo que hacía solidario a Baudelaire con su amigo. Gomo Caín, Dupont «se ha ido a las ciudades» y se ha apartado del idilio. «La canción como la entendieron nuestros padres hasta la simple romanza, le caen muy lejos»[151]. Dupont sintió la llegada de la crisis de la poesía lírica junto con la progresiva disgregación entre ciudad y campo. Así, uno de sus versos viene a confesarlo torpemente, diciendo que el poeta «presta su oído alternativamente al bosque y a la masa». Y las masas recompensaron su atención; hacia 1848 Dupont se encontraba en boca de todos. Y aún cuando las conquistas de la revolución se fueron ya perdiendo una tras otra, compondría Dupont su *Chant du vote*[152]. En la poesía política de esta época pocas cosas hay que puedan medirse con este estribillo, equivalente a una hoja del laurel que Karl Marx reclamaba por entonces para las «frentes amenazadoramente tenebrosas»[153] de los valerosos luchadores de junio.

Fais voir, en déjouant la ruse,
o République! à ces pervers,
ta grande face de Méduse
au milieu de rouges éclairs[154]![155]

La introducción con la que Baudelaire contribuyó a una entrega de poemas de Dupont fue un acto de estrategia. Así, en ella se encuentran las siguientes y curiosas frases: «La ridícula teoría de la escuela de *l'art pour l'art* excluía por entero la moral, y a menudo incluso la pasión; se hizo por tanto necesariamente estéril». Y, más adelante, con referencia explícita a Barbier[156]: «Cuando apareció un poeta que, pese a muchas torpezas ocasionales, demostró ser grande casi siempre, proclamó la santidad de la Revolución de Julio y luego escribió en versos igualmente inflamados poemas a la miseria en Inglaterra e Irlanda… la cuestión se despachó de una vez por todas, y desde entonces el arte ha sido inseparable de la moral tanto como de la utilidad»[157]. Esto, como se ve, no tiene nada de la honda duplicidad que le da alas a la poesía de Baudelaire, la cual se interesa por los oprimidos, pero tanto por sus ilusiones como por su causa, prestando oídos a los cantos de la revolución, pero también, al tiempo, a otra «voz superior», la que nos habla desde el redoble de tambor de las ejecuciones. Cuando Bonaparte accede al poder mediante un golpe de Estado, Baudelaire se irrita por un tiempo. Mas «luego capta los acontecimientos desde el 'punto de vista providencial' y se somete a ellos como un monje»[158]. «Teocracia y comunismo»[159] no eran para él pues convicciones, sino más bien insinuaciones que se disputaban el oído: una no tan seráfica, como otra no tan luciferina como él sin duda suponía. No mucho después, Baudelaire había abandonado su manifiesto revolucionario, y, tras unos años, escribe como sigue: «A la gracia y ternura femenina de su naturaleza le debe Dupont sus primeras canciones. Por fortuna, la actividad revolucionaria, que entonces lo arrastraba casi todo consigo, no pudo desviarlo por completo del que era su camino

natural»[160]. La ruptura tajante con *l'art pour l'art* para Baudelaire sólo tenía valor como actitud, permitiéndole dar a conocer el campo de juego que tenía a su disposición en cuanto literato. Es lo que llevaba de ventaja a los escritores de su tiempo, sin excluir a los más grandes entre ellos. Lo cual hace evidente en qué se hallaba por encima del oficio literario que le rodeaba.

Desde hacía ciento cincuenta años, el oficio literario de cada día se movía en torno a los periódicos, pero eso ahora comenzó a cambiar hacia el final del primer tercio del siglo. El folletín abrió un mercado a la literatura en los diarios, y es en la introducción de los folletines donde se resumen bien los cambios que le trajo a la prensa la Revolución de Julio. Durante la Restauración no se podían vender ejemplares sueltos de periódicos, y sólo se podía recibir un periódico mediante suscripción. El que no se podía costear la elevada cuota de 8o francos de suscripción anual tenía que acudir a los cafés, donde había a menudo demasiados parroquianos por ejemplar. En 1824 había en París 47 000 suscriptores de periódicos, en 1836 eran 70 000 y en 1846 200 000. El periódico de Girardin, *La Presse*[161], desempeñó un decisivo papel en este ascenso tras aportar tres innovaciones importantes: la rebaja del precio de la suscripción a 40 francos, la inclusión de anuncios y, por fin, la novela por entregas. Al mismo tiempo, la información breve y abrupta comenzó a hacer la competencia al reportaje sosegado, lo que venía impuesto por su utilidad mercantil, a la que el *rédame* desbrozaba el camino: por éste se entendía una noticia que era en apariencia independiente y, en realidad, pagada por el editor, en cuya parte de escueta redacción se aludía por ejemplo a un libro para el que la víspera, o hasta en el mismo número, se había reservado algún anuncio. Ya en 1839 Sainte-Beuve se lamentaba a este respecto de sus efectos desmoralizadores: «¿Cómo se podía condenar» en la parte crítica «un producto… del que, dos pulgadas más abajo, se leía que era una maravilla de nuestra época? La atractiva fuerza de las cada vez más grandes letras del anuncio obtenía además la delantera: era como una enorme montaña

magnética que desorientaba por completo la brújula»[162]. Así, el *rédame* se halla en el inicio de una evolución cuyo final es la noticia bursátil pagada ya por los interesados. En consecuencia, es claro que muy difícilmente se podría escribir la historia de la información separada de la correspondiente corrupción de la prensa.

La información necesitaba poco sitio; pero ella, y no el artículo político ni la continuación del folletín, era lo que ayudaba a que el periódico tuviera cada día una apariencia nueva, inteligentemente variada durante las pruebas, en la cual residía una buena parte de su encanto. Había que renovarse de continuo: de este modo, sus fuentes preferidas ofrecían cotilleos de la ciudad o típicas intrigas de teatro, hasta lo que era «digno de saberse». La barata elegancia que le es propia, que será característica del folletín, ya se puede advertir desde el principio. Por ejemplo, en sus *Cartas parisinas*, Madame de Girardin[163] saluda a la fotografía como sigue: «Actualmente se habla mucho del invento del señor Daguerre[164], y sin duda no hay nada más chusco que las muy sesudas explicaciones que nuestros eruditos de salón acostumbran dar de él. Pero Daguerre puede estar tranquilo, porque no le van a robar su secreto… Su descubrimiento es portentoso, pero no se entiende nada de él; nos lo han explicado demasiado»[165].

No tan rápido ni en todas partes se aceptó el estilo del folletín. En 1860 y 1868 aparecieron, en Marsella y París respectivamente, los dos famosos volúmenes de las *Revues parisiennes*[166] escritos por el barón Gaston de Flotte[167]. Volúmenes que se tomaban la molestia de combatir la ligereza de los datos históricos, muy especialmente en el folletín publicado en la prensa parisina. En cuanto al relleno de la información, se generaba en el café, con el aperitivo. «La costumbre del aperitivo… se estableció con la llegada de la prensa de bulevar. Antes, cuando había solamente grandes periódicos serios la hora del aperitivo no existía. Esta es así la consecuencia lógica de la llamada 'crónica parisina' y los cotilleos ciudadanos»[168]. El trajín de la cafetería ejercitó a los redactores en el *tempo* del servicio de noticias, incluso antes de desarrollarse su

aparato. Cuando hacia finales del Segundo Imperio pudo ponerse en uso el telégrafo eléctrico, el bulevar había perdido su monopolio. A partir de entonces, las desgracias y los crímenes se podían recibir de todo el mundo.

La asimilación del literato a la sociedad en que se encontraba se realizó por tanto en el bulevar. Y en él se mantenía a disposición del próximo incidente, del chiste o del rumor. En el bulevar desplegaba el abanico de sus relaciones con los colegas y los vividores, estando tan pendiente de sus efectos como las *cocottes* de su indumentaria[169]. Allí es donde pasa sus horas ociosas, que presenta ante todos como parte de su horario laboral. Con lo cual se comporta igual que si hubiera aprendido de Marx que el valor de toda mercancía viene determinado por el tiempo de trabajo que resulta socialmente necesario para su producción. El valor de su fuerza de trabajo se hace, por tanto —a la vista del dilatado no hacer nada a los ojos del público, imprescindible para su realización —, algo casi fantástico. Pero no sólo el público lo consideraba de ese modo. Las elevadas retribuciones por el folletín pagadas entonces muestran bien que éstas se fundaban en relaciones sociales. De hecho, se dio una conexión entre el descenso en las tarifas de los suscriptores, el incremento de precio en los anuncios y la creciente importancia adquirida por el folletín.

«A causa de la nueva disposición» —la mentada bajada de tarifas—, «el periódico ha de vivir de los anuncios…; para recibir muchos anuncios, la cuarta página, una que, de hecho, se había convertido en un cartel, tenía que ser vista por el mayor número posible de suscriptores. Así, se hizo necesario un cebo que consiguiera atraer a todos, independientemente de su opinión privada, y que además tuviera su valor en la sustitución de la política por el efecto de la curiosidad… Una vez dado el punto de partida, el precio de 40 francos por suscripción, se llegó casi con necesidad absoluta del anuncio a la novela por entregas»[170]. Justamente eso explica los elevados emolumentos abonados por esas contribuciones. En el 1845 Dumas cerró con *Le Constitutionnel*[171] y

con *La Presse* un contrato por el que se le asignaban, durante un período de cinco años, 63 000 francos como honorarios mínimos por una producción mínima anual de dieciocho entregas[172]. Eugène Sue[173] percibió por *Les mystères de Paris* un pago total de 100 000 francos. Los honorarios de Lamartine[174] durante el período de 1838 a 1851 se han calculado en unos 5 millones de francos —téngase en cuenta que por la *Histoire des Girondins*, que primero apareció como folletín, había recibido 600 000—. Los opíparos honorarios abonados por la diaria mercancía literaria condujo necesariamente a corrupciones. Así, se daban casos de editores que, a la recepción del manuscrito, tras pasarlo, se reservaban el derecho de hacerlo aparecer bajo la firma de algún autor de su elección. Lo cual presuponía, por supuesto, que algunos novelistas de renombre no eran muy quisquillosos en lo que a su firma se refiere. Con más detalle informa al respecto un panfleto, la *Fabrique de romans, Maison Alexandre Dumas et Cie*[175]. La *Revue des deux mondes* escribió por entonces: «¿Quién conoce los títulos de todos esos libros que el señor Dumas ha ido firmando? ¿Los conoce él mismo? Como no lleve un libro mayor, con el 'haber' y el 'debe', seguro… olvidaría más de uno de los hijos de que es padre legítimo, natural o adoptivo»[176]. Corría entonces el bulo de que Dumas ocupaba en sus sótanos a un batallón de literatos pobres. Diez años después de esta revelación de la revista —en el l855—, en un pequeño órgano de la bohemia se encuentra la siguiente descripción de la vida de un novelista de éxito al cual el autor llama De Santis: «Llegado a casa, el señor De Santis cierra con cuidado… y entonces abre una puertecita que se oculta tras su biblioteca. Con ello accede a un sucio gabinete que se encuentra mal iluminado. En él está sentado, larga pluma de ganso en una mano y con el pelo muy desordenado, un hombre de mirada sumisa aunque adusta. A una milla se reconoce en él a un verdadero novelista de raza, aunque no sea sino un viejo empleado ministerial que aprendió el arte de Balzac en las páginas de *Le Constitutionnel*. Él es el verdadero autor de *La cámara de las calaveras*, es decir, él es el

novelista»[177][178]. Bajo la vigencia de la Segunda República, el Parlamento intentó luchar contra la proliferación del folletín, cargando cada entrega de novelas con un impuesto de un céntimo. Con las leyes de prensa reaccionarias que, al restringir la libertad de opinión dieron gran valor al folletín, la prescripción fue derogada prontamente.

Los elevados emolumentos que se pagaban por el folletín, junto con su gran aceptación, ayudaban a los escritores, que al frecuentarlo la alimentaban, a hacerse entre el público un gran nombre; a algunos no les resultaba demasiado difícil explotar, actuando de manera combinada, su fama y sus medios: la carrera política se les abría casi por sí misma. De ahí resultaron renovadas formas de corrupción, y arrojando peores consecuencias que el mal uso de nombres de autores famosos. Una vez despertada la ambición política del literato, resultaba fácil para el régimen mostrarle cuál era el camino correcto. En el 1846, Salvandy[179], ministro para las colonias, ofreció a Alexandre Dumas emprender a costa del gobierno —la empresa se calculó en 10 000 francos— un largo viaje a Túnez con el fin de que hiciera propaganda de las posesiones africanas. Pero fracasó la expedición, que costó además un dineral, provocando incluso una pequeña interpelación en la Cámara. Más suerte tuvo Sue, que a consecuencia del éxito de los *Mystères de París* no sólo llevó el número de suscriptores de *Le Constitutionnel* de 3600 hasta 20 000, sino que, en el 1850, fue elegido diputado con 130 000 votos procedentes de los obreros parisinos. Claro que los electores proletarios no ganaron con ello; así, Marx califica la elección de «comentario sentimental y suavizante»[180] de los logros obtenidos en el mandato anterior. Si por tanto la literatura podía abrir de este modo una carrera política a sus triunfadores, dicha carrera es también utilizable para la consideración crítica de sus textos. Lamartine constituye buen ejemplo de ello.

Los éxitos decisivos de Lamartine, sus libros *Méditations y Harmonies*, se remontan a una época en la cual el campesinado

francés todavía disfrutaba del terruño que había conquistado. En un ingenuo poema, por ejemplo, dedicado a Alphonse Karr[181] el poeta equipara su creación con la de un viñador:

> Tout homme avec fierté peut vendre sa sueur!
> Je vends ma grappe en fruit comme tu vends ta fleur,
> heureux quand son nectar, sous mon pied qui la foule,
> dans mes tonneaux nombreux en ruiseaux d'ambre coule,
> produisant à son maître, ivre de sa cherté,
> beaucoup d'or pour payer beaucoup de liberté[182]![183]

Estos curiosos versos en los que Lamartine ensalza la suya como si fuera una prosperidad campesina, felicitándose por los honorarios que su producto le gana en el mercado, son instructivos si se los considera menos a partir del lado moral[184] que como expresión de un sentimiento de clase, pues Lamartine procedía de la de los pequeños campesinos. He aquí pues una parte de la historia de la poesía de Lamartine. La situación del campesino parcelario se había hecho crítica en los años cuarenta. Todos se encontraban endeudados. Sus parcelas estaban «no ya en eso que se llama patria, sino en el registro hipotecario»[185]. Así, se vino abajo todo optimismo campesino, la base de la visión transfiguradora de la naturaleza que le es propia a la lírica de Alphonse de Lamartine. «Si, en su consonancia con la sociedad, en su dependencia de las fuerzas de la naturaleza y en su sumisión a la autoridad que la protegía desde lo alto, era naturalmente religiosa, esta parcela casi recién creada, comida ahora de deudas, divorciada de la sociedad y de la autoridad, y forzada a salirse de sus propios y limitados horizontes, se hace, naturalmente, irreligiosa. El cielo era un añadido muy hermoso al pedacito de tierra que se había acabado de adquirir, sobre todo porque el cielo hace el clima; pero se convierte en un insulto cuando se impone como sustituto de la realidad de la parcela»[186]. Y precisamente en ese cielo los poemas

de Lamartine habían sido formaciones nubosas, tal como ya en 1830 dejó escrito Sainte-Beuve: «La poesía compuesta por Chénier[187]… es en cierta medida ese paisaje sobre el que Lamartine extendió el cielo»[188]. Un cielo derrumbado para siempre cuando, en 1849, los campesinos votaron a Bonaparte para ocupar la presidencia. Lamartine había contribuido a preparar su voto[189]. «Él sin duda nunca habría pensado», reflexiona Sainte-Beuve sobre su papel en la revolución, «que fuera a convertirse en ese Orfeo que, con dorada lira, había de guiar y moderar aquella renovada invasión de los bárbaros»[190]. Baudelaire por su parte le llama radical y secamente «un poco putañero, es decir, un poco prostituido»[191].

Para los aspectos problemáticos de tan brillante fenómeno difícilmente ha tenido alguien mirada más aguda que Baudelaire. Lo que puede conectarse con el hecho de que él mismo siempre había sentido recaer sobre sí muy poco brillo. Porché[192] opina que «parece que Baudelaire hubiera carecido de elección sobre dónde colocar sus manuscritos»[193]. «Baudelaire», escribe Ernest Raynaud[194], «tuvo que… bregar frente a costumbres que eran propias de pícaros, valiéndose ante unos editores que en realidad especulaban con la vanidad que tanto abunda en las gentes de mundo, los amateurs y los principiantes, y que sólo aceptaban manuscritos si se conseguían suscripciones»[195]. El propio comportamiento de Baudelaire sin duda corresponde a este estado de cosas, cuando pone el mismo manuscrito a elección de varias redacciones y autoriza segundas ediciones sin que se señalen como tales. Así, no tardará en considerar el mezquino mercado literario completamente ya sin ilusiones. De este modo, escribe en el 1846: «Por bella que nos pueda parecer una casa, el edificio tiene sobre todo —y eso desde antes de que uno haya reparado en su belleza— tantos metros de altura y tantos de anchura. Igual sucede con la literatura, que es la sustancia más inestimable, ante todo relleno de las líneas; así, el arquitecto literario, ése al que su mero y propio nombre no le promete ya una ganancia, deberá vender a cualquier

precio»[196]. Hasta el final seguiría Baudelaire mal situado en el mercado literario. Se ha calculado más o menos que con todo el conjunto de su obra no pasó de ganar 15 000 francos.

«Balzac se arruina con café, Musset se embota atiborrándose de ajenjo…, Murger va a morir… a un sanatorio, lo mismo que ahora Baudelaire. ¡Y ni uno de estos escritores ha sido socialista!»[197], escribe Jules Troubat[198], secretario privado de Sainte-Beuve. Baudelaire apreciaría ciertamente el reconocimiento que quería tributarle esa última frase. Mas no por ello dejó nunca de calar en la situación real del literato. Para él era corriente compararlo —y a sí mismo en primer lugar— con la prostituta. El soneto que escribe a la musa venal —*La muse vénale*[199]— nos habla de ello. El gran poema introductorio dirigido *Au lecteur* representa al poeta fríamente, en la postura poco ventajosa del que acepta monedas por realizar sus confesiones. Una de las tempranas composiciones que no encontrarían acomodo en *Les fleurs du mal* iba claramente dirigida a una mujer de la calle, y en su segunda estrofa dice:

> Pour avoir des souliers, elle a vendu son âme;
> mais le bon Dieu rirait si, près de cette infâme,
> je tranchais de tartufe et singeais la hauteur,
> moi qui vends ma pensée et qui veux être auteur[200][201].

La última estrofa del poema, «Cette bohème-là, c’est mon tout»[202], incluye a esta criatura sin reparos dentro de la hermandad de la bohemia. Baudelaire sí sabía cómo lo pasaba el literato; por eso va al mercado igual que va el *flâneur* ; como si pretendiera echarle un vistazo, y en verdad, sin embargo, para encontrar un comprador.

II

EL *FLÂNEUR*

El escritor, una vez hubo puesto el pie en el mercado, miró en derredor como en un panorama, y sus primeros intentos de orientación los captaría un género literario propio: una literatura panorámica. *Le livre des cent-et-un, Les français peints par eux-mêmes, Le diable à Paris o La grande ville*[203] gozaron de los favores de la capital no por casualidad al mismo tiempo que los panoramas mencionados. Estos libros consisten en una especie de esbozos individuales que, con su anecdótico revestimiento, imitan el primer término plástico que era propio de aquellos panoramas, así como, con su fondo informativo, el muy tenso trasfondo que aquéllos tenían. A ellos contribuyeron además numerosos autores, con lo cual estas antologías vienen a formar un sedimento del trabajo literario colectivo al que dio cobijo Girardin en sus folletines. Era el traje de salón de una escritura que de suyo estaba destinada a la venta callejera, y en ella ocupaban sin duda un lugar de preferencia los inaparentes cuadernos en formato de bolsillo que se solían llamar «*physiologies*», que iban siguiendo las huellas a unos tipos como los que uno se encuentra si visita un mercado. Desde los vendedores ambulantes de los bulevares hasta los elegantes del *foyer* de la ópera, no hubo figura de la vida parisina que no hubieran perfilado los ‘fisiólogos’. El gran momento del género coincide con el despuntar de los años cuarenta, y es la escuela superior del folletín; la generación de Baudelaire pasó por ella. Que a él mismo tuviera poco que decirle muestra lo pronto que hizo su propio camino.

En el 1841 se contaron setenta y siete nuevas fisiologías[204], pero a partir de ese año el género comenzó a decaer, y finalmente desapareció justo al mismo tiempo que la monarquía burguesa. Sin duda era un producto pequeñoburgués. Monnier[205], maestro del género, era un cursi dotado de una insólita capacidad de autoobservación. Pero, en conjunto, estas fisiologías nunca traspasaron el que era su limitadísimo horizonte. Tras dedicarse a recoger los tipos, le llegó el turno a la fisiología de la ciudad. Y aparecieron títulos como *Paris la nuit, Paris à table, Paris dans l'eau, Paris à cheval, Paris pittoresque o Paris marié*[206]. Una vez agotado este filón, se intentó una «fisiología» de los pueblos, sin olvidar la de los animales, siempre recomendados como tema inocuo. Lo que importaba era la inocuidad. En sus estudios sobre la historia de la caricatura, Eduard Fuchs[207] nos llama la atención sobre el hecho de que el comienzo de las fisiologías coincide con las llamadas Leyes de Septiembre, es decir, las muy exacerbadas medidas de censura del año 1836[208]. Con ellas se apartó de la política a un grupo de artistas capaces y adiestrados en la sátira. Si lo consiguió en las artes gráficas, con más razón la maniobra del gobierno tendría éxito en la literatura. Pues en ésta no había una energía política que se hubiera podido comparar con la que emanaba de Daumier[209]. La reacción por tanto es la premisa «por la que se explica la colosal revista de la vida burguesa… establecida en Francia… Todo desfilaba… días de trabajo y días de luto, trabajo y solaz, costumbres matrimoniales y usos de los célibes, la familia, la casa, los hijos, la escuela, la sociedad, el teatro, los tipos y las profesiones»[210].

Lo sosegado de estas descripciones se adecua al hábito del *flâneur*, que acude al asfalto a 'hacer botánica'. Pero ya entonces no era posible vagar por cualquier parte de la ciudad. Antes de Haussmann[211], las aceras anchas eran raras, mientras que las estrechas ofrecían poca defensa frente a los vehículos. Así, sin los pasajes el callejeo difícilmente habría podido desarrollarse hasta alcanzar la importancia que alcanzó. «Los pasajes, una invención

reciente del lujo industrial», dice una guía ilustrada del París de 1852, «son unos corredores protegidos con techo de vidrio y revestidos de mármol, que atraviesan masas enteras de casas cuyos propietarios se han unido para impulsar tales especulaciones. A ambos lados de estos corredores, cuya luz les entra por arriba, se suceden las tiendas elegantes, con lo cual un pasaje es una ciudad, un mundo en pequeño». El *flâneur* se encuentra a sus anchas dentro de ese mundo, y así provee de su cronista y su filósofo «al lugar preferido de los paseantes y los fumadores, el lugar de recreo de todos los pequeños oficios posibles»[212]. Pero al tiempo a sí mismo se provee ahí del remedio infalible contra el aburrimiento que fácilmente prospera bajo la mirada de basilisco de una reacción tan saturada. «El que pueda», dice Guys[213] citado por Baudelaire, «aburrirse en medio de una multitud es un necio. Un necio, lo repito, y no tengo sino desprecio para él»[214]. Los pasajes, de hecho, son un híbrido de calle e interior, y si se halla en él algún recurso que fuera propio de las fisiologías, es el ya bien probado en el folletín: hacer del bulevar un interior. De este modo, la calle se convierte en morada propia del *flâneur*, el cual se encuentra en casa entre fachadas lo mismo que el burgués en sus cuatro paredes. Para él las placas esmaltadas de los comercios son un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués un cuadro al óleo colgado en el salón; los muros equivalen al pupitre en el que va a apoyar su bloc de notas, los quioscos de prensa son sus bibliotecas y las terrazas de los cafés son los balcones desde los que, ya hecho su trabajo, mira por el gobierno de su casa. Que en toda su multiplicidad, en su inagotable riqueza de variaciones, la vida sólo prospera en medio de los grises adoquines y ante el trasfondo gris del despotismo. Era el sentido político secreto de esa literatura de que formaban parte las fisiologías.

Pero esta peculiar literatura tampoco era socialmente sospechosa. La larga serie de caracterizaciones simples o estrafalarias, simpáticas o severas, que las fisiologías presentan al lector tiene algo en común: el ser inocuas, dotadas de perfecta

bonhomía. Una visión del prójimo demasiado ajena a la experiencia como para no surgir de causas extraordinariamente sólidas, procediendo pues de una inquietud lo bastante especial. Y es que la gente tenía que adaptarse frente a una nueva circunstancia, y una que era además bastante extraña, específicamente peculiar de las grandes ciudades. Simmel[215] consignó lo que decimos mediante una feliz formulación: «El que ve sin oír está sin duda mucho… más inquieto que quien oye sin ver. He aquí algo que es característico de la sociología de las grandes ciudades. Las relaciones entre las personas… se distinguen en ellas por la patente y cabal preponderancia de la actividad del ojo sobre la del oído. Y las principales causas de ello son los medios de transporte públicos. Antes del desarrollo de los ómnibus, y los ferrocarriles y los tranvías a lo largo del siglo XIX, la gente no se había visto en la situación de tener que mirarse mutuamente durante largos minutos, y hasta horas, pero sin dirigirse la palabra»[216]. La nueva situación no era, como Simmel reconoce, demasiado cómoda. Ya Bulwer[217] instrumentó su descripción de los habitantes de las metrópolis en *Eugenio Aram*, aludiendo a la observación goethiana de que todo hombre, tanto el mejor como el más miserable, acarrea un misterio que lo haría odioso a los demás si es que se llegara a conocer[218]. Para dejar de lado como de poca monta esas representaciones inquietantes eran muy útiles las fisiologías, que representaban las orejeras del «estúpido animal urbano»[219] de que habla Marx. La profundidad con que éstas limitaban la visión cuando resultaba necesario lo muestra una descripción del proletario en la *Physiologie de l’industrie française*: «Para el obrero un goce tranquilo es sencillamente agotador. Por muy verde, penetrada por el aroma de las flores y animada por los trinos de los pájaros que esté la casa en la que habita bajo un cielo sin nubes, si está ocioso, resulta inaccesible a los encantos de la soledad. Pero si acaso llega a sus oídos un sonido o un silbido agudos desde una fábrica lejana, o con sólo oír el sonsonete uniforme que viene del molino de alguna clase de manufactura, su frente ya se alegra de inmediato… Así, ya no

percibe el selecto perfume de las flores. El humo que rebosa de la alta chimenea de la fábrica o los estruendosos golpes sobre el yunque le estremecen entero de placer. Recuerda así los días venturosos en los que pasaba su trabajo, guiado enteramente por el espíritu que anima al inventor»[220]. Leyendo descripciones como éstas, más relajado de sus obsesiones, el empresario se iba a descansar.

Lo más a mano era dar a las personas, a unas de otras, una imagen pacífica y amable. Con ello, las fisiologías urdían a su manera la fantasmagoría de la vida parisina; mas su procedimiento no podía llevarse muy lejos. Las personas se conocían entre sí en tanto que deudores y acreedores, o como vendedores y clientes, o como patronos y empleados: y, sobre todo, se conocían entre sí en calidad de competidores. A la larga no era prometedor presentar así, de sus colegas, la visión de un original inocuo. De ahí que, en tal literatura, pronto se formase del asunto una opinión distinta, con efectos más tónicos, sin duda, que se remonta a los fisonomistas del anterior siglo XVIII. En efecto, en Lavater[221] o en Gall[222], junto a especulación y extravagancia entraba en juego una empiría auténtica. Las fisiologías vivían de su crédito sin haber añadido nada propio, cuando aseguraban que cualquiera, aunque nada supiera del asunto, estaba en condiciones de adivinar la profesión, el carácter, la extracción y hasta el modo de vida de los viandantes. En ellas en efecto dicho don aparece como potencia que las hadas hayan puesto en la cuna al habitante de la gran ciudad. Balzac antes que nadie estaba en su elemento con tales certezas, yéndole bien, a su preferencia, por su enunciado sin limitaciones. «El genio», escribe éste a modo de ejemplo, «es cosa que se hace tan visible en el hombre que hasta el más ignorante, cuando pasea por París y se cruza con un gran artista, enseguida comprende junto a quién está»[223]. Delvau[224], que era amigo de Baudelaire, y el más interesante entre los pequeños maestros del folletín, dice tener capacidad de distinguir concretamente al público de París en sus distintas capas con tanta facilidad como un geólogo distingue los

estratos de una roca. Si esto pudiese hacerse, la vida en la metrópoli no sería tan inquietante ni de lejos como quizá parecía a las personas. De lo contrario, sería un mero adorno lo que hace preguntarse a Baudelaire: «¿Qué son los peligros del bosque y la pradera comparados con los choques y conflictos diarios que se dan en el mundo civilizado? Aun cuando el hombre atrape a su víctima en el bulevar o traspase a su presa en los bosques ignotos, ¿no sigue siendo el hombre, aquí y allí, el más perfecto de los animales de rapiña?»[225].

Baudelaire utiliza para esta víctima la expresión *dupe*; la palabra designa al engañado, al que se guía conforme a su nariz; a él se opone el conocedor de las personas. Cuanto más desasosegante se vuelve la gran ciudad, tanto más conocimiento de las gentes, según se pensaba, hacía falta para operar en ella. En verdad que la lucha agudizada por conseguir la supervivencia lleva al individuo sobre todo a proclamar imperiosamente sus necesidades e intereses. El buen conocimiento de estos últimos, cuando se trata de evaluar el comportarse de alguna persona, con frecuencia será mucho más útil que el de su carácter. Ese don del que gusta ufanarse al *flâneur* es más bien por tanto uno de los ídolos que Bacon[226] situaba ya en el mercado. Mas Baudelaire apenas veneraba a este ídolo. La creencia en el pecado original le hacía inmune a la creencia en el conocer a las personas. En esto coincidía con De Maistre[227], que además combinaba por su parte el estudio del dogma con el propio de Bacon.

Los tranquilizadores pequeños remedios que los fisiólogos vendían al mejor postor pronto quedarían abolidos. Por el contrario, a la literatura que no quiso apartarse de los aspectos amenazadores e inquietantes de la vida urbana le estaba reservado un gran futuro. Pues también esta literatura tiene sin duda que ver con la masa; claro que procede de otro modo a como lo hacían las fisiologías. La determinación de cada tipo le importa bien poco, persiguiendo funciones que son propias de la masa sumida en la metrópoli, entre las cuales llamaba la atención una que un informe de la policía ya

destaca hacia el cambio entre los siglos XVIII y XIX. «Es casi imposible», escribe un agente secreto de París en el año 1798, «mantener un buen modo de vida en una población masificada, donde cada uno, por así decir, es desconocido para todos, sin que necesite en consecuencia sonrojarse ante nadie»[228]. Aquí la masa aparece como asilo que ampara y protege al asocial de los que son sus perseguidores. Entre sus notas más amenazantes ésta fue la que antes se anunció, hallándose sin duda en el origen de las narraciones de detectives.

En tiempos de terror, en los cuales cualquiera tiene en sí alguna parte de conspirador, cualquiera llegará a la situación de actuar como el detective, y el callejeo proporciona la mejor expectativa de ello. «El que observa», dice Baudelaire, «es un príncipe que se halla en todas partes en posesión de su incógnito»[229]. Si el *flâneur* se convierte de este modo casi en un detective a su pesar, socialmente eso es algo que le viene a propósito: legitima su ociosidad. Su indolencia sólo es aparente, pues tras ella se oculta la vigilancia de un observador que nunca pierde de vista al malhechor. Así, el observador ve abrirse áreas anchurosas para su autoestima, desarrollando formas de reacción que se ajustan al *tempo* de la gran ciudad. Siendo alguien que coge las cosas al vuelo, ya puede soñarse cercano al artista. Y es que todos alaban el lápiz tan veloz del dibujante. Así, Balzac afirma que, en general, la maestría artística se encuentra ligada a la velocidad de captación[230]. La sagacidad criminalista, unida a la agradable negligencia que es propia del *flâneur*, suministra el boceto de los *Los mohicanos de París* publicados por Dumas. Su héroe acepta lanzarse a la aventura siguiendo las vueltas de un jirón de papel que ha lanzado al viento como juego. En tales condiciones, sea cual sea la huella que el *flâneur* persiga, ha de conducirle hasta un crimen. Con lo cual se indica de qué modo la historia detectivesca, a despecho de su sobrio cálculo, coopera en la fantasmagoría propia de la vida parisina. Aún no glorifica al criminal, pero sin duda sí a sus adversarios, y sobre todo las razones de la caza en que éstos lo

persiguen. Messac[231] nos ha mostrado el empeño en aducir en esto reminiscencias de Cooper[232][233]. Pero lo interesante de su influencia es que no se la oculta; más bien se hace su clara ostentación. En la mencionada narración de *Los mohicanos de París*, la ostentación se encuentra ya en el título; el autor promete a su lector que le va a abrir una selva virgen y una pradera en la capital. El frontispicio del tercer volumen muestra una calle cubierta de maleza, por entonces poco transitada; la leyenda que acompaña a dicha imagen nos dice lo siguiente: «La selva virgen en la calle del Infierno». Y el prospecto que anuncia dicha obra esboza la certera conexión con un grandioso adorno en el que se puede adivinar la mano del autor que está consigo mismo entusiasmado: «París — los mohicanos… son dos nombres que rebotan uno contra otro, como el *Qui vive* de dos desconocidos en verdad gigantescos; un abismo les separa a ambos; pero lo atraviesan los destellos de esa deslumbrante luz eléctrica que tiene foco en Alejandro Dumas». Ya Féval[234] algo antes había situado a una piel roja en aventuras metropolitanas. Se llamaba Tovah y, en el transcurso de un viaje en fiacre, les consigue cortar la cabellera a sus cuatro acompañantes blancos sin que el cochero se dé cuenta. Pero también *Les mystères de Paris* aluden a Cooper ya desde el comienzo, cuando nos prometen que sus héroes de los bajos fondos parisinos «no están menos apartados de la civilización que los salvajes que tan acertadamente representa Cooper». Pero es Balzac muy especialmente el que no se cansó de señalar también a Cooper como su modelo. «La poesía del terror de que los bosques americanos están llenos, en los cuales las tribus enemigas se encuentran en el sendero de la guerra, esa poesía de la cual tanto provecho ha sacado Cooper, es lo propio, incluso en pequeños detalles, de lo que es la vida parisina. Los transeúntes, las tiendas, los distintos coches de alquiler, o un hombre asomado a una ventana, todo eso interesaba a los guardaespaldas de Peyrade tan ardientemente como un tronco de árbol, una roca, una guarida de castores, una piel de bisonte, una hoja flotando o una canoa inmóvil

interesa sin duda a los lectores de una obra de Cooper»[235]. La intriga de Balzac siempre es muy rica en sus formas de juego entre las historias de indios y las de detectives. Las objeciones puestas a sus «mohicanos de corto» y a sus «hurones de levita» no se hicieron de hecho esperar[236]. Por otra parte, Hyppolite Babou[237], amigo íntimo de Baudelaire, escribirá retrospectivamente en el 1857: «Cuando Balzac incluso… atraviesa los muros para dar rienda suelta a la observación…, uno está escuchando ante las puertas…, uno se está comportando, en una palabra…, como con toda su gazmoñería dicen nuestros vecinos los ingleses, como un *police detective*»[238].

La historia detectivesca, cuyo interés reside en una forma de construcción lógica que como tal no tiene que ser peculiar de las novelas de crímenes, aparece por vez primera en Francia con las traducciones de los relatos de Poe *El misterio de Marie Rogêt, El doble asesinato de la calle Morgue* y *La carta robada*. Con la traducción de este modelo, Baudelaire adoptó el género, y la obra de Poe penetró por entero en la suya propia, cosa que subraya Baudelaire en cuanto se hace solidario del método en el que los géneros individuales a los que Poe se dedicó se armonizan. Poe fue uno de los grandes técnicos de la literatura moderna, siendo el primero que, como señala Valéry[239], intentó nada menos que el relato científico, la cosmogonía moderna y la representación de fenómenos patológicos. Estos géneros tenían para él el valor de productos exactos de un método para el que él reclamaba una validez universal. Y exactamente en esto se pondría Baudelaire de su lado, y así, en el sentido de Poe, escribe: «No está lejano el tiempo en que se comprenda que una literatura que se niegue a hacer fraternalmente su camino en unión de la ciencia y la filosofía es una literatura homicida y suicida»[240]. La historia de detectives, la más rica en consecuencias entre las conquistas técnicas de Poe, pertenecía a una literatura que satisfacía claramente ese postulado baudeleriano. Su análisis constituye en todo caso una buena parte del análisis de la propia obra de Baudelaire, sin perjuicio del hecho

de que éste no escribiera ni una sola historia de esa clase. Pero *Les fleurs du mal sí* que conocen, por más que sea como *disiecta membra*, tres de sus elementos decisivos, a saber, la víctima y la escena del crimen (*«Une martyre*»), el asesino (*«Le vin de l'assassin*») y, por último, la masa (*«Le crépuscule du soir*»). Tan sólo falta el cuarto, el que permite penetrar en esta atmósfera tan preñada de afecto. Baudelaire no escribió ninguna historia de detectives porque sin duda le era imposible, dada la estructura de sus impulsos. El cálculo y el momento constructivo, en él, estaban del lado de lo asocial, integrándose esto por entero en el seno de la crueldad. Y es que Baudelaire era un lector demasiado bueno de la obra de Sade para poder competir con Poe[241].

El contenido social originario de la historia detectivesca es la disipación de las huellas del individuo en la multitud de la gran ciudad. Poe se dedica penetrantemente a este motivo en *El misterio de Marie Rogêt*, que es el más extenso de sus cuentos de crímenes, cuento y, al mismo tiempo, prototipo de la utilización de informaciones periodísticas en el descubrimiento de delitos. El detective de Poe, el caballero Dupin, no trabaja aquí sobre la base de la inspección ocular, sino antes bien de los reportajes de la prensa diaria, constituyendo el armazón correspondiente al relato el análisis crítico de estos reportajes. Así, entre otras cosas, resultará preciso establecerse la hora del crimen. Un periódico, *Le Commerciel*, defiende la opinión de que a Marie Rogêt, la asesinada, la mataron después que abandonara la casa materna. «'Es imposible —escribe— que una joven conocida por varios miles de personas cruzara tres bocacalles sin toparse con un transeúnte para el cual su rostro fuera conocido…'. Ahora bien, éste es el modo de pensar de un hombre que está en la vida pública y reside en París desde hace tiempo, moviéndose además en la vecindad de los edificios públicos administrativos. En cuanto a su ir y venir, tiene lugar a intervalos regulares y en un sector limitado, en el que se mueve gente con empleos parecidos al suyo; gente que está, por tanto, interesada en él, y que se fija además en su persona. En

comparación con esto, los itinerarios por la ciudad habitualmente descritos por Marie pueden considerarse irregulares, y en el caso particular que nos ocupa debe tenerse por lo más probable que su itinerario se apartara del usualmente descrito por ella. El paralelo del que parte *Le Commerciel* sólo sería procedente si las dos personas en cuestión hubiesen atravesado la ciudad. En este caso, y bajo la premisa de que tuvieran el mismo número de conocidos, las oportunidades de que se encontraran con la misma cantidad de aquellos serían las mismas. Por mi parte, no sólo tengo por posible sino también por probable que Marie tomase a cualquier hora cualquier otro trayecto para ir desde su casa a donde está la casa de su tía sin encontrarse un solo transeúnte al que ella hubiera conocido o del que hubiera sido conocida. Así, para llegar en la cuestión a un juicio correcto y dar una respuesta conforme a los hechos, no hay que perder de vista la gran desproporción hoy existente entre el número de conocidos incluso del individuo más popular y la población de París en su conjunto»**[242]**. Si se deja de lado el contexto que viene a provocar estas reflexiones en Poe, el detective pierde competencia, pero no la vigencia del problema. El cual, trasformado, se encuentra a la base de uno de los poemas más famosos de *Les fleurs du mal*, el soneto dedicado À *une passante***[243]**:

> La rue assourdissante autour de moi hurlait.
> Longue, mince, en gran deuil, douleur majestueuse,
> une femme passa, d'une main fastueuse
> soulevant, balançant le feston et l'ourlet;
>
> agile et noble, avec sa jambe de statue.
> Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
> dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
> la douceur qui fascine et le plaisir qui tue.
>
> Un éclair… puis la nuit! — Fugitive beauté

dont le regard m'a fait soudainement renaître,
ne te verrais-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
o toi que j eusse aimee, o toi qui le savais[244][245].

Claro que el soneto *A une passante* no representa a la multitud en tanto que el asilo del criminal, sino más bien como el del amor que se le escapa al poeta. Podría pues decirse que se trata de la función de la multitud no en la existencia del burgués, sino en la del erótico. A primera vista, esta función parece negativa, pero en verdad no lo es. La aparición que le fascina, lejos de sustraérsele al erótico en la multitud, tan sólo ésta se la proporciona. Y es que el arrobo del habitante de la ciudad es un amor no tanto a primera como a última vista. El «*jamais*» constituye el punto culminante del encuentro, en el cual la pasión, supuestamente frustrada, no hace en verdad sino brotar como una llama del poeta. Él se abrasa en ella, pero de ella aquí no se alza ave fénix. El renacer del primer terceto abre una perspectiva del suceso que, a la luz de la estrofa precedente, parece seriamente problemática. Lo que contrae al cuerpo espasmódicamente no es la perplejidad de aquel del que una imagen toma de repente posesión en todos los repliegues de su esencia; tiene más bien mucho más del *shock* con que un deseo fuerte e imperioso sobrecoge de pronto al solitario. El añadido «*comme un extravagant*» expresa casi esto; el acento que pone el poeta sobre el hecho de que la fulgurante aparición de la bella mujer está de luto no trata de ocultarlo. Hay en verdad una profunda brecha entre los dos cuartetos, que exponen simplemente lo ocurrido, y los tercetos que lo transfiguran. Al decir sobre ellos «que tan sólo podían haber surgido en una gran ciudad»[246], Thibaudet[247] se queda en la superficie. Su figura interior viene expresada reconociendo en ellos el amor que la gran ciudad estigmatiza[248].

Ya desde Luis Felipe es posible encontrar en la burguesía el empeño por resarcirse de la pérdida del rastro de la vida privada que resulta típico de la metrópoli. Pero lo intenta dentro de sus cuatro paredes. Es como si hubiera puesto todo su honor en no dejar hundirse entre las eras el rastro de sus días en la tierra, o por lo menos de sus accesorios y de sus objetos de consumo. Así, toma las huellas, incansable, a una enorme cantidad de objetos; busca fundas y estuches para pantuflas y relojes de bolsillo, como para termómetros y hueveras, y para cubiertos y paraguas. Prefiere forros de felpa y terciopelo, que conservan la huella de todo contacto. Al estilo Makart[249] —el del final del Segundo Imperio—, la casa se le convierte en una especie de cápsula. De hecho, la concibe como funda del hombre y así lo embute en ella junto con sus distintas pertenencias, esparciendo su rastro como lo hace la naturaleza en el granito con la fauna muerta. No hay que perder de vista que el proceso tiene dos aspectos, cuando se subraya el valor real pero también el sentimental de los objetos así conservados.

Unos que, al tiempo, quedan sustraídos a la mirada profana del no propietario, difuminando sobre todo su contorno de manera muy significativa. Nada tiene de extraño que la mera repulsa del control, que a los asociales se les convierte como en una segunda naturaleza, retorne en la burguesía propietaria. Así, en estas costumbres puede advertirse la ilustración dialéctica de un texto aparecido en el *Journal officiel* a lo largo de toda una serie de entregas. Ya en 1836 Balzac había escrito en *Modeste Mignon*: «¡Pobres mujeres de Francia, que querríais permanecer desconocidas, mientras que tejéis vuestros amores! Cómo podríais ahora conseguirlo en una civilización que hace anotar en las plazas públicas la salida y llegada de los carruajes, que cuenta las cartas, que las timbra una vez al remitirlas y otra todavía al repartirlas, que provee a cada una de las casas con su numeración correspondiente, con lo que pronto todo el territorio, hasta en sus más mínimas parcelas… constará completo en sus catastros»[250]. Desde los días de la Revolución Francesa, una red extensa de

controles había ido ahogando entre sus mallas la vida burguesa empleando más fuerza cada vez. La numeración de cada casa constituyó un útil apoyo para el progreso de la normalización. La administración de Napoleón la había hecho obligatoria para París en el año 1805, pero en los barrios proletarios esta simple medida policial encontró de inmediato resistencias; así, del barrio de los carpinteros, el barrio parisino de Saint-Antoine, todavía se dice en el 1864: «Si a uno de los moradores de este arrabal se le pregunta por su dirección, siempre dará el nombre que lleva su casa, pero no el frío número oficial»[251]. Pero a la larga tales resistencias no pudieron oponer nada al empeño de compensar con un tejido múltiple de los registros la merma de los rastros que comportó la desaparición de las personas entre las grandes masas ciudadanas. Baudelaire se vio tan perjudicado por la nueva tendencia de registro como cualquier pequeño delincuente. Así, huyendo de los acreedores, no quería salir de los cafés y los estrechos círculos de lectura. Llegó a tener a la vez dos domicilios, pero en los días en que vencía el alquiler, muchas veces pernoctaba con amigos dentro de un tercero. Así, callejeaba por la ciudad, que para el *flâneur* hacía tiempo que ya no era su patria. Cada cama en la que se acostaba se había convertido para él en un *lit hasardeux*[252][253]. Así, cuenta Crépet[254] entre el 1842 y el 1858 catorce diferentes direcciones parisinas del poeta.

Hubo que aplicar medidas técnicas en apoyo del nuevo procedimiento administrativo de control. En los inicios del procedimiento de identificación, cuyo modelo viene dado en la época por el método que idearía Bertillon[255], está la determinación personal por la firma. En la historia de tal procedimiento, la invención de la fotografía marca además un antes y un después, pues ésta, en criminología, no significa menos que en la escritura la impresión de libros. La fotografía hace posible por primera vez en nuestra historia conservar a la larga y claramente los rasgos de alguien. Y también las historias policíacas nacen justamente en el instante en que se dio la más definitiva de las conquistas sobre el

incógnito de las personas. Desde entonces no se ve fin a los esfuerzos por capturarlas, con palabras y con obras.

El famoso cuento de Poe *El hombre de la multitud* es algo así como la radiografía de una historia de detectives; sólo le falta el material de revestimiento que el crimen representa, quedando escuetamente la armadura: el perseguidor, la multitud, y un desconocido que orienta de tal modo su itinerario por Londres que no deja nunca de estar en el centro. El desconocido es *el flâneur*. Así lo entendería Baudelaire cuando, en su ensayo sobre Guys, calificó al *flâneur de «l'homme des foules»*[256]. Pero la descripción que Poe hace de esta figura se encuentra libre de la connivencia que el propio Baudelaire le dispensaba. Para Poe el *flâneur* es ante todo alguien que no está cómodo en su sociedad. Por eso busca la multitud; no habrá que buscar lejos la razón por la que se oculta en medio de ella. Poe difumina adrede la diferencia entre *el flâneur* y el asocial, pues un hombre se hace tanto más sospechoso entre la masa cuanto más difícil es el dar con él. Interrumpiendo una larga persecución, el narrador resume lo que sabe: «'Este viejo es la encarnación, el auténtico espíritu del crimen', dije en silencio para mí. 'No puede estar solo. Es el hombre de la multitud'»[257].

No sólo para este hombre peculiar reclama nuestro autor la atención e interés de los lectores; el mismo al menos lo despertará la descripción de la multitud. Y además esto por motivos tanto documentales como artísticos. Pues sobresale en ambos respectos. Lo primero que choca es el entusiasmo con que el narrador sigue el espectáculo de la multitud. Como también lo sigue, en un famoso relato de E. T. A. Hoffmann[258], el primo situado en el hueco en chaflán de su ventana. Pero qué apocada la mirada sobre la multitud del que la mira bien instalado dentro de su hogar. Qué penetrante en cambio la del hombre que mira por los cristales del café. En la diferencia entre estos puestos de observación se da la diferencia entre Berlín y Londres. De un lado el rentista, que está sentado en el mirador como si fuera un palco preferente; si quiere ver el mercado más de cerca, tiene a su mano unos gemelos de ópera. Del otro

lado el consumidor, el hombre anónimo que entra en el café y, atraído por el imán que es esa masa que lo zarandea sin descanso, lo abandona en seguida. De un lado, un gran surtido de cuadritos de género, que forman juntos un álbum de láminas coloreadas. De otro lado, un bosquejo que habría podido inspirar a un grabador; una multitud inabarcable en la que nadie es totalmente diáfano ni totalmente opaco para el otro. Y es que al pequeño burgués alemán le han fijado bien estrictamente sus límites. Y, sin embargo, por su predisposición, Hoffmann era de la familia de los Poe, como también de los Baudelaire. En las notas biográficas que acompañan la edición original de sus últimos escritos se empieza advirtiendo:

«Hoffmann no fue nunca especialmente amigo de la naturaleza libre. El hombre, la comunicación con los hombres, las observaciones sobre éstos, el mero mirarlos, valía más que todo para él. Si en verano se iba a pasear, lo cual con el buen tiempo sucedía todos los días al atardecer… no era fácil que encontrara una taberna o una confitería en que no entrara a ver qué clase de personas había allí adentro»[259]. Más tarde, Charles Dickens, estando de viaje, se quejó de la falta de ruido callejero que le era indispensable para su producción. «No puedo decir hasta qué punto echo de menos las calles», escribió en 1846 desde Lausana, mientras trabajaba en *Dombey e Hijo*. «Es como si le diesen a mi cerebro algo de lo que éste, si es que se ha de trabajar, no puede prescindir. Puedo escribir sin problemas en un lugar apartado una semana, incluso quince días; me basta un día en Londres para recargar energías… Pero el esfuerzo y el trabajo de tener que escribir, día tras día, sin esa linterna mágica son enormes… Mis figuras parecen querer quedarse quietas si no tienen una multitud en torno a sí»[260]. Entre las muchas cosas que reprocha Baudelaire a la odiada Bruselas, una le fastidia especialmente: «Ni un solo escaparate. El callejeo, que los pueblos con fantasía adoran, no es posible en Bruselas. No hay nada que ver, las calles son inservibles por completo»[261]. Baudelaire amaba la soledad, pero en la multitud, sin duda alguna.

En el curso de su narración, Poe deja que el día se oscurezca, demorándose entonces en la ciudad, bajo la luz de gas. La apariencia de la calle como interior donde se resumen las fantasmagorías del *flâneur* difícilmente cabe separarla de la iluminación con luz de gas. La primera ardió en los pasajes. Y en la infancia de Baudelaire se hizo el intento de utilizarla al aire libre, instalando al efecto candeleros en la plaza Vendôme. Bajo el gobierno de Napoleón III el número de farolas de gas crecerá en París rápidamente[262]. Eso aumentó la seguridad en la ciudad, haciendo además que por la noche la multitud se sintiese en casa en plena calle; expulsó el cielo estrellado de la imagen de la ciudad más eficazmente que sus altas casas. «Corro la cortina tras el sol; se ha ido a la cama ya, como es debido; en adelante no veo otra luz que la llama de gas en la farola»[263][264]. La luna y las estrellas ya no eran dignas de mención.

En el apogeo del Segundo Imperio, las tiendas de las calles principales no cerraban antes de las diez de la noche. Fue la gran época del *noctambulisme*. «La gente», escribió entonces Delvau en el capítulo de sus *Heures parisiennes* cuando nos habla de la segunda hora después de medianoche, «puede descansar de vez en cuando; se le permiten paradas y estaciones, pero no tiene derecho aún a dormir»[265]. Estando junto al lago ginebrino, Charles Dickens se acordará de Génova, donde tenía dos millas de calle a cuya iluminación podía vagar de noche. Más tarde, cuando, con la extinción de los pasajes, el callejeo se pasó de moda y hasta la luz de gas se dejó de tener por distinguida, un último *flâneur*, que se iba arrastrando con tristeza por el vacío pasaje de Colbert, piensa que el temblor del candelero no hace sino poner de manifiesto «el miedo de la llama a no ser ya pagada a fin de mes»[266]. Fue entonces cuando Stevenson escribió su lamento por la desaparición de las farolas, meditando ante todo sobre el ritmo al cual los faroleros iban por las calles encendiendo un mechero tras otro. Primero dicho ritmo se había distinguido claramente de la uniformidad de los crepúsculos, pero ahora vino un choque con el que las ciudades, de

repente, quedan expuestas en su totalidad a un fulgor brutal de luz eléctrica. «Esta luz tan sólo debería caer encima de los asesinos y los delincuentes ciudadanos o iluminar los alargados corredores de los manicomios; un horror concedido para acrecentar el mismo horror»[267]. No son pocas cosas las que indican que sólo tardíamente la luz de gas fue sentida con tal idilio como por Stevenson, que escribe ahí su necrológica. Así nos lo atestigua el discutible texto de Allan Poe. No cabe describir con más potencia el efecto inquietante de esta luz: «los rayos de las lámparas de gas habían sido débiles al comienzo, al entrar en disputa con los del crepúsculo vespertino. Ahora habían vencido, y lanzaban una luz en derredor chillona y agitada. Todo era negro, pero fulgía como el ébano, con el cual se compara el estilo que empleaba Tertuliano»[268][269]. «En el interior de la casa», escribe Poe ya en otro lugar, «el gas es por completo inadmisible, porque su luz dura y temblorosa ofende nuestra vista»[270].

Tan tétrica y difusa como la luz en la que se mueve, aparece la misma multitud. Lo cual no vale sólo para la chusma que, al llegar la noche, sale al exterior «de sus guaridas»[271]. Poe describe la clase de los empleados superiores del siguiente modo: «La mayoría perdía ya bastante pelo, y la oreja derecha solía estar separada de la cabeza a consecuencia de su utilización como sostén para el portaplumas. Habitualmente, todos manejaban sus sombreros empleando ambas manos, y todos llevaban relojes bien sujetos con leontinas de oro, relojes de una forma ya pasada de moda»[272]. Poe no se atuvo en su descripción a la observación más inmediata. La repetición a la que esta rígida serie de pequeñoburgueses queda sometida en su existencia entre la multitud se ha exagerado; su cortejo no dista de ser uniforme. Y aún más asombrosa es la descripción de la multitud por la forma misma en que se mueve. «La mayoría de los que pasaban aparentaban ser personas satisfechas que pisaban con ambos pies el suelo. Parecían sólo concentradas en abrirse paso en la multitud. Fruncían las cejas y lanzaban a fondo sus miradas hacia todos lados. Guando recibían el empujón de un

transeúnte cercano, no daban muestra alguna de impaciencia; ordenaban la caída de la ropa y se apresuraban nuevamente. Otros, y éste era un grupo grande, hacían desordenados movimientos, con el rostro más rojo cada vez; hablaban para sí y gesticulaban como si justamente a consecuencia de aquella incontable multitud de que se veían rodeados estuvieran solos por completo. Al hallar un obstáculo a su paso, cesaban de murmurar súbitamente; pero sus gestos se hacían más vehementes, y entonces esperaban con sonrisa ausente y forzada que se apartaran los que obstruían el camino. Guando les empujaban, saludaban muy efusivamente al mismo que les diera el empellón, y entonces parecían encontrarse sumamente confusos»[273][274]. Se podría pensar que se está hablando de hombres medio borrachos, miserables, y, al contrario, se trata de «personas que ocupan una buena posición, comerciantes, abogados y especuladores en bolsa»[275]. Lo que aquí está en juego claramente es algo bien distinto a una posible psicología de clases[276].

Una litografía de Senefelder[277] viene a representar un club de juego, mas ni uno de los en ella retratados sigue su juego según es costumbre. Cada uno está poseído por su afecto; uno por la alegría desatada, otro por la abierta desconfianza hacia el que es su compañero, un tercero se ve desesperado, un cuarto muestra ganas de pelea; y hasta hay uno que hace preparativos de dejar este mundo. Esta lámina, por su extravagancia, nos recuerda a Poe. El tema de Poe sin duda es mayor, correspondiendo sus medios igualmente. Su trazo magistral en la descripción consiste en que el aislamiento sin esperanza de cada uno en su interés privado no nos lo expresa, como Senefelder, por la diversidad de comportamientos, sino por la uniformidad incongruente de su vestimenta o su conducta. El servilismo con que los que aguantan los diversos choques y empellones siguen todavía disculpándose permite reconocer de dónde vienen esos medios que Poe va empleando en todo este pasaje. Vienen del repertorio del payaso. Y él los usa de manera análoga a como después sucedió con los excéntricos. En

los ejercicios del excéntrico nos resulta evidente su relación con la economía cuando, en sus abruptos movimientos, imita igual de bien la maquinaria que empuja a la materia como la coyuntura que empuja a su vez la mercancía. Una mimesis bastante parecida al «febril… movimiento que le es propio a la producción material», junto a las formas pertinentes de negocio, es la que llevan a cabo las partículas de la multitud ahí descrita por Poe. Eso que el Luna Park[278], que del simple hombrecillo hace un excéntrico, llevará a cabo con sus bamboleos y atracciones afines aparece bien prefigurado en la comentada descripción. Pues en Poe las personas se comportan como si no pudieran expresarse sino ya, para siempre, de manera refleja. Esta actividad característica parece estar más deshumanizada porque en Poe solamente se nos habla de hombres. Cuando la multitud forma un atasco, no es aún porque el tráfico de los coches venga a detenerla —éste ni se menciona en parte alguna—, sino porque queda bloqueada por otras multitudes. En una masa de tal naturaleza no pudo florecer el callejeo.

En cambio, en el París de Baudelaire no se ha llegado a eso todavía. Existían aún transbordadores que cruzaban el Sena allí donde más tarde se tendieron puentes. Y en el mismo año en que Baudelaire murió, aún se le pudo ocurrir a un empresario hacer poner en circulación, para comodidad de los vecinos que se lo podían costear, unas quinientas sillas remolcadas a mano. Los pasajes, en los cuales el *flâneur* evitaba la visión de los vehículos, unos que no admiten para nada al peatón como competencia, aún seguían gozando de notable popularidad. Sin duda que ya estaba el transeúnte que se apretuja en la multitud; pero seguía estando ese *flâneur* que necesita margen de maniobra y que no desea prescindir de su vida privada. Libre y desocupado como está, se las da de ser un personaje; de este modo, protesta contra la división del trabajo, que hace de las personas especialistas. También protesta de su laboriosidad. Hacia 1840, fue pasajeramente de buen tono llevar por los pasajes de paseo algunas tortugas. El *flâneur* dejaba de buen grado que éstas prescribieran el que era su *tempo*. De habérsele

hecho caso, el progreso estaría constreñido a aprender ese *pas*. Pero no tuvo la última palabra; fue Taylor[279] quien la tuvo, haciendo una consigna de aquel grito de «Abajo el callejeo»[280]. No pocos intentaron el hacerse una imagen de lo que iba a venir. «El *flâneur*», escribiría Rattier en su utopía *París n'existe pas*, publicada en 1857, «que se encontraba en las aceras y detenido ante los escaparates, ese tipo inane, como insignificante y eterno mirón, siempre tan bien dispuesto a experimentar emociones de dos reales y que nada sabía sino de adoquines y algo de fiacres y farolas de gas…, ahora se ha convertido en agricultor, o en vinatero o fabricante de lino, refinador de azúcar o industrial del acero nada menos»[281].

En sus correrías, el hombre de la multitud aterriza a hora tardía en una tienda todavía llena, moviéndose en ella igual que un cliente. ¿Había en tiempos de Poe grandes almacenes de varias plantas? Sea como sea, Poe deja que el inquieto pase en esta tienda «una hora y media». «Iba cambiando de un anaquel a otro, sin comprar nada ni tampoco hablar; miraba las mercancías como ausente»[282]. Si el pasaje es la forma clásica del interior, en cuya calidad se representa la calle el *flâneur*, su forma comercial de decadencia son los grandes almacenes, para *el flâneur* la última comarca. Si al principio la calle se le había convertido en interior, este interior ahora se le convierte en calle, y vaga por el laberinto de las mercancías como lo hacía antes por el laberinto urbano. Así, un rasgo magnífico del relato de Poe es que inscribe en la primera descripción del *flâneur* la figura que marca su final.

Decía Jules Laforgue[283] de Baudelaire que había sido el primero en hablar de París «como alguien diariamente condenado a la existencia metropolitana»[284]. Bien podría haber dicho que fue el primero que habló también del opio que se da sólo a este condenado para lograr su alivio. La multitud no es sólo el más reciente asilo del desterrado; es también el narcótico más reciente para el abandonado. Y es que el *flâneur* es un abandonado en la multitud, compartiendo por tanto la situación de la mercancía. Esta particularidad no le es consciente, mas no por ello influirá menos en

él. Le penetra venturosamente al igual que un estupefaciente que sin duda le puede resarcir de humillaciones abundantes. Y esa ebriedad a que el *flâneur* se entrega es la misma de la mercancía que arrastra el curso de los compradores.

Si existiese esa alma de la mercancía de la que en broma habla a veces Marx[285], debería ser la más empática que se haya visto en el reino de las almas, pues tendría que ver en cada cual a ese comprador a cuya mano y cuya casa tiene que amoldarse. Y es que la empatía es la naturaleza de la ebriedad a que el *flâneur* se entrega en el seno de la multitud. «El poeta goza del privilegio incomparable de que puede ser a discreción bien él mismo o bien otro. Como el alma errante en busca de un cuerpo, entra, cuando quiere, en la persona de otro. Para él la persona de cualquiera está libre y abierta, y si algunos lugares le parecen cerrados, sólo es porque a sus ojos no merece la pena visitarlos»[286]. Lo que aquí habla es la mercancía. Más aún, las últimas palabras nos dan un concepto lo bastante preciso de lo que le musita al pobre diablo que pasa por delante de un escaparate bien provisto de cosas bonitas y caras. Estas no quieren saber nada de él; no empatizan con él en modo alguno. En el crítico texto de *Les foules* se dirige a nosotros con otras palabras el fetiche mismo con que la disposición sensible de Baudelaire vibraba tan poderosamente que la empatía con lo inorgánico vendría a ser una de sus fuentes de inspiración más poderosa[287].

Baudelaire fue además un experto en narcóticos, aunque se le escapara sin embargo uno de sus efectos más relevantes socialmente. Se trata del encanto que los adictos sacan a relucir bajo la influencia de la droga, el mismo efecto que la mercancía logra extraer de la multitud que la embriaga y rodea de murmullos. La masificación de los clientes que constituye el mercado, que hace de la mercancía una mercancía, acrecienta su encanto para el comprador habitual. Del mismo modo, cuando Baudelaire nos habla de eso que identifica como «ebriedad religiosa de las grandes ciudades»[288], el sujeto ahí innominado bien podría ser la

mercancía. Y aquella «santa prostitución del alma» con la que se debe comparar «lo que los hombres llaman el amor, más bien pequeño, débil, limitado»[289], no puede ser realmente, si la confrontación con el amor conserva plenamente su sentido, cosa distinta de la prostitución del alma misma de la mercancía. «Cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe»[290][291], dice Baudelaire. Exactamente esta *poésie* y exactamente esta *charité* las reclaman para sí las prostitutas. Éstas ya habían probado los misterios del mercado abierto; allí la mercancía no tenía ventaja sobre ellas, pues en el mercado residían algunos de sus muchos incentivos, y en esto se convirtieron igualmente muchos de los medios de poder. Gomo tales los registra Baudelaire en su famoso *Le crépuscule du soir*:

> A travers les lueurs que tourmente le vent
> la Prostitution s'allume dans les rues;
> comme une fourmillière elle ouvre ses issues;
> partout elle se fraye un occulte chemin,
> ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main;
> elle remue au sein de la cité de fange
> comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange[292][293].

Sólo la masa de los habitantes permite a la prostitución este esparcirse por diferentes partes de la ciudad. Y tan sólo la masa hace posible al objeto sexual el embriagarse con los cien efectos estimulantes que ejerce al mismo tiempo.

No a todos resultaba embriagador el espectáculo que les ofrecía el público callejero de las grandes ciudades. Ya mucho antes de que Baudelaire redactara su poema en prosa titulado *Les foules*, había emprendido Friedrich Engels la descripción del ajetreo en las calles de Londres: «Una ciudad como Londres, donde se puede caminar horas enteras sin llegar tan siquiera al principio del fin, sin

encontrarse el más mínimo signo que nos anuncie la vecindad del campo llano, sí que es una cosa peculiar. Esta colosal centralización, esta aglomeración de tres millones y medio de personas en un solo punto, centuplica la fuerza de esos mismos tres millones y medio… Pero el sacrificio que… eso cuesta sólo se descubre algo más tarde. Si se ha caminado un par de días el empedrado de las calles principales…, sólo entonces se advierte el hecho de que todos estos londinenses han tenido que sacrificar la mejor parte de su humanidad para llevar a cabo las maravillas de la civilización de las que ahora su ciudad rebosa; que cien fuerzas que en ellos se encontraban como adormecidas han sido reprimidas permaneciendo en la inactividad… La congestión de las calles tiene ya algo repugnante, algo contra lo cual nuestra naturaleza se rebela. Las centenas de miles de todas las clases y todas las posiciones que se apretujan unos contra otros, ¿no son todos personas, con las mismas cualidades y capacidades y con el mismo interés en ser felices?… Y sin embargo pasan, corriendo siempre, unas junto a otras, como si nada tuvieran en común, como si no tuvieran que ver unas con otras; y, sin embargo, el único acuerdo que hay entre ellas es el tácito de que cada cual se mantenga del lado de la acera que le viene a caer a su derecha, para que ambas corrientes del gentío que se van cruzando a toda prisa no vayan a detener una a la otra; y sin embargo, a nadie se le ocurre dedicar una mirada a sus compañeros. La brutal indiferencia, el insensible aislamiento de cada individuo en sus intereses privados, resalta aquí de modo tanto más hiriente y repelente cuanto más comprimidos aparecen estos individuos dentro de su espacio reducido»[294].

El así mencionado «insensible aislamiento de cada individuo en sus intereses privados» lo viola el *flâneur* sólo en apariencia, al llenar el hueco que el suyo crea en él con los prestados, imaginados además, delos extraños. Junto a la clara descripción de Engels, nos suena oscuro cuando Baudelaire escribe: «El placer de encontrarse en la multitud es misteriosa expresión del goce en la mera multiplicación del número»[295]; mas la frase se aclara si se piensa

no tanto dicha desde la persona sino más bien desde la mercancía. En la medida en que el hombre, como fuerza de trabajo, es mercancía no tiene necesidad en absoluto de transponerse a su vez en mercancía. Cuanto más consciente se le hace este modo de ser de su sí mismo como el impuesto a él por el orden de la producción —o cuanto más se proletarice—, tanto más le penetra el escalofrío de la economía mercantil, y tanto menos ha de ser su caso el de empatizar con la mercancía. Pero con la clase de los pequeños burgueses, a la que Baudelaire pertenecía, no se había llegado aún tan lejos. Así, en la escala de que aquí se trata se hallaba en el comienzo del descenso. Muchos en ella, antes o después, tropezarían de modo inevitable con la naturaleza mercantil propia de su fuerza de trabajo. Pero ese día aún no había llegado. Hasta entonces podían, si es que puede decirse de este modo, ir pasando el rato. Que entretanto su parte, en el mejor de los casos, pudiera ser el goce pero nunca el poder, eso es justamente lo que hacía un objeto de pasatiempo del plazo que la historia les había dado. Quien se entrega a un pasatiempo busca el goce. Se sobreentendía sin embargo que se habían trazado ahí unos límites tanto más estrechos a su goce cuanto más esta clase quería darse a él *en* el seno de esta sociedad. Y eso porque este goce prometía ser menos limitado en la medida en que se estuviese en condiciones de encontrarlo *en* ella. Si en esta manera de gozar se quería llegar al virtuosismo, no podía rechazarse la empatía con la mercancía. Había que paladear esa empatía con el placer y zozobra derivadas del sentimiento de su determinación en tanto que clase. Al fin y al cabo, tenían que afrontarla con una forma de sensibilidad que incluso en lo deteriorado y lo podrido siguiera percibiendo los encantos. Baudelaire, cuando en el poema dedicado a una cortesana dice de pronto que «su corazón, mazado igual que un melocotón, madura ahora para el amor prudente, al igual que su cuerpo», sí poseía tal sensibilidad. A ella debía el goce habitando en esta sociedad en cuanto medio desterrado de ella.

Puesto en la actitud del que así goza, permitió que influyera sobre él el espectáculo de la multitud. Mas su fascinación honda e intensa radicaba en el hecho de no despojar nunca ese espectáculo, en la ebriedad en que lo colocaba, de su terrible realidad social. Se mantenía bien consciente de ella, del mismo modo en que los borrachos siguen siendo conscientes «todavía» de circunstancias reales. Por eso en Baudelaire la gran ciudad no cobra casi nunca expresión en la representación inmediata de sus habitantes. La manera tan dura y directa mediante la que Shelley fijó Londres a través de la imagen de sus hombres no podía beneficiar en cambio al París que vivía Baudelaire.

> El infierno es una ciudad muy parecida a Londres,
> es una ciudad populosa y con humo.
> Hay allí toda clase de personas arruinadas
> y muy poca o ninguna diversión,
> poca justicia y compasión aun menos[296].

Pero el *flâneur* cubre esa imagen con un velo, y ese velo es la masa; una masa que ondula en «los sinuosos meandros de las viejas metrópolis»[297], haciendo que lo horroroso tenga en él un efecto sin duda encantador[298]. Sólo cuando este velo se rasga y deja libre, patente ya a la vista del *flâneur* «una de esas plazas populosas que durante la lucha callejera han quedado desiertas»[299], ve también él la ciudad sin distorsión.

Si fuese todavía menester dar un testimonio de la violencia con que la experiencia de la multitud había conmovido a Baudelaire, ése sería el hecho de que, bajo el signo de dicha experiencia, vino a emprender una competición con Hugo. Que en ella residía, si es que en alguna parte, la fuerza de Hugo era evidente para Baudelaire. Así, elogia un «caractère poétique…, interrogatif»[300] en Hugo, y dice de él que no sólo entiende cómo reproducir nítida y claramente lo que es claro, sino que igualmente reproduce con la oscuridad

insoslayable lo que sólo ha sido revelado tan oscura como indistintamente. De entre los tres poemas de los *Tableaux parisiens*[301] dedicados a Hugo, uno comienza con la invocación a la ciudad atestada de gente —«Hormigueante ciudad, ciudad llena de sueños»[302]—, otro sigue el paso a las ancianas moviéndose a través de la multitud, en el «hormigueante cuadro»[303] ciudadano[304]. La multitud era sin duda un nuevo tema de la lírica, e incluso a un innovador como Sainte-Beuve le parecía elogiable, como conveniente y adecuado al poeta, que «la multitud le fuera insoportable»[305]. Hugo fue quien, estando en su exilio en Jersey, inauguró este tema para la poesía. En efecto, en sus paseos solitarios caminando a lo largo de la costa se había articulado para él gracias a una de las antítesis gigantes que eran indispensables a su aliento. Con Hugo la multitud hace su entrada en el terreno de la literatura como un objeto de contemplación. Y es que su modelo es el océano rompiendo contra la línea de las rocas, y el pensador que allí medita sobre la eternidad de este espectáculo es el explorador de la multitud; una en la cual se pierde como lo haría en el fragor marino. «Igual que el exiliado desde su arrecife solitario contempla los grandes países cargados de destino, así él mira el pasado de los pueblos… Se transporta a sí mismo y sus destrezas a la plétora henchida de sucesos, con lo que éstos se le vuelven vivos y transcurren llevando la existencia de las fuerzas de la naturaleza, con el mar y las rocas erosionadas, con las nubes que pasan y las demás sublimes realidades que contiene una vida solitaria; una vida tranquila y en contacto con la naturaleza»[306]. «L'océan même s'est ennuyé de lui»[307], dijo Baudelaire respecto a Hugo, rozando con la luz de su ironía al apostado entre los arrecifes. Y es que Baudelaire no se sentía movido a entregarse al espectáculo de la naturaleza. Su experiencia de la multitud lleva las huellas «de la iniquidad y de esos miles de empujones» que, en el hervidero ciudadano, padece el transeúnte, y que no hacen sino mantener tanto más despierta su conciencia del yo. (En el fondo, es justo esa conciencia la que el poeta presta a la mercancía que va callejeando.) La multitud nunca

fue para Baudelaire pretexto ni aliciente para arrojar la sonda del pensamiento en la profundidad del mundo. Hugo, en cambio, escribe por su parte: «les profondeurs sont des multitudes»[308] liberando así a su cavilar un campo de juego inabarcable. Lo natural-sobrenatural que afectó a Hugo bajo la forma de la multitud se representa igual en pleno bosque que en el reino animal o en el embate de las olas; en cada uno puede, por instantes, relampaguear la fisonomía de lo que es una gran ciudad. Así, la «Pente de la rêverie»[309] da una idea grandiosa de la promiscuidad siempre imperante en la pluralidad de cuanto vive.

> La nuit avec la foule, en ce rêve hideux,
> venait, s'épàississant ensemble toutes deux,
> et, dans ces régions que nul regard ne sonde,
> plus l'homme était nombreux, plus l'ombre était profonde[310][311].

Como se ve también en estos versos:

> Foule sans nom! chaos! des voix, des yeux, des pas,
> ceux qu'ont n'a jamais vus, ceux qu'on ne connaît pas.
> tous les vivants! — cités bourdonnant aux oreilles
> plus qu'un bois d'Amérique ou des ruches d'abeilles[312][313].

Con la multitud, la naturaleza ejerce su derecho elemental sobre la ciudad. Pero no sólo la naturaleza hace valer sus derechos de ese modo. En *Los miserables* hay un pasaje sorprendente en cuyo texto la ondulación del bosque aparece ya como arquetipo de la existencia de la masa. «Lo que había pasado en esta calle, en el bosque nada tiene de asombroso; maleza y troncos, las hierbas y las ramas, inextricablemente enredadas entre sí, y el alto césped llevan en su seno una existencia que es de índole oscura; a través

de ese hormigueo opaco algo se desliza, en lo invisible; con ello, lo que está por debajo del hombre percibe de algún modo, a través de la niebla, eso que está por encima de él»[314]. En esta representación se encuentra inserto lo que fue peculiar en la experiencia de Hugo con respecto de la multitud. En ella, lo que está por debajo del hombre aparece en contacto, oscuramente, con aquello que impera sobre él. Esta promiscuidad es la que incluye todas las demás promiscuidades. La multitud en Hugo viene a aparecerse como un híbrido que enormes fuerzas deformes gestan para aquellas que se encuentran por debajo del hombre. Con ello, en el empaque visionario que se da en el concepto de multitud en Hugo, se le hace justicia al ser social mejor que en el tratamiento «realista» que él mismo le aplicaba en la política. Pues la multitud es ahí, de hecho, como un espectáculo natural, si es que puede trasladarse la expresión a las relaciones sociales. Una calle, un incendio, un accidente de tráfico reúnen a personas que, como tales, se encuentran libres de determinación por efecto directo de su clase. Se presentan como aglomeraciones de carácter concreto; pero socialmente, sin embargo, aún siguen siendo abstractas, es decir, en sus aislados intereses privados. Su modelo lo ofrecen los clientes que —cada uno con su interés privado— van a reunirse en el mercado en torno a lo que es «la cosa común». Y muchas veces, tales aglomeraciones sólo tienen existencia en la estadística. En ésta queda oculto lo que en ellas constituye lo monstruoso, a saber: la masificación de personas privadas en función del azar de sus intereses privados. Sin embargo, si estas aglomeraciones saltan a la vista de inmediato —y de ello se cuidan los Estados totalitarios al hacer permanente y perentoria para todo propósito la masificación de sus clientes—, su carácter híbrido del mismo modo aflora claramente. Y lo hace sobre todo respecto de los mismos concernidos. El azar de la economía de mercado, que de ese modo los reúne, lo racionalizan ellos en forma de «destino» en el que la raza se reencuentra. Con ello dan libre juego al gregarismo y a la actuación refleja al mismo tiempo. Los pueblos que hoy están en

primer plano de la escena en Europa occidental traban así su conocimiento con eso mismo sobrenatural que Hugo encuentra en la multitud. Pero el mismo Hugo, sin embargo, no podría nunca descifrar la premonición histórica subyacente a esta magnitud. Mas en su obra nos dejó su impronta como una especial deformación: la peculiar figura que conforman los protocolos del espiritismo.

El contacto con el mundo de los espíritus, que, como es sabido, estando en Jersey influiría hondamente en su existencia así como en su producción, por extraño que pueda parecer fue ante todo un contacto con las masas, que era justamente el que el poeta estaba echando en falta en el exilio. Pues la multitud es en efecto el modo de existencia del mundo correspondiente a los espíritus. Hugo se veía a sí mismo ante todo en calidad de genio puesto en medio de una asamblea de grandes genios que eran sin duda sus antepasados. Así su *William Shakespeare*[315] va repasando página tras página, en sus grandes rapsodias, la serie de estos príncipes del espíritu que tiene su comienzo en Moisés y termina con Hugo. Pero eso sólo constituye un pequeño tropel en la multitud de los difuntos. El *ad plures iré*[316] propio de los romanos no era para el ctónico ingenio de Hugo una frase hueca. Claro que los espíritus de los muertos llegarían tarde, como mensajeros de la noche, sólo en la última sesión. Las anotaciones de Jersey nos conservan fielmente sus mensajes: «Cada grande trabaja en dos distintas obras. En la obra que crea como viviente y en su obra espectral… El viviente se consagra a la primera, pero por la noche, en la calma profunda, despierta en él de pronto, ¡oh, espanto!, el creador espectral. Pero, ¿cómo?, exclama la criatura, ¿no es esto todo? No, responde el espíritu; levántate; la tormenta ya se ha desatado, perros y zorros aúllan y la oscuridad lo invade todo; la naturaleza se estremece, sobresaltada bajo el látigo de Dios… El creador espectral ve de este modo la fantasmal idea. Las palabras se resisten y la frase se aterra… la luna va pasando macilenta, el miedo sobrecoge a las farolas… Guárdate pues, viviente, guárdate, hombre del siglo, tú, vasallo de un pensamiento que procede de la tierra. Porque esto es

la demencia, esto es la tumba; esto es lo infinito; esto es una idea fantasmal»[317]. El cósmico estremecimiento producido en la vivencia cabal de lo invisible que Hugo registra así en tal pasaje no tiene la menor similitud con el terror que domina a Baudelaire atacado de *spleen*. Tampoco mostraría Baudelaire una excesiva comprensión por la empresa de Hugo. «La verdadera civilización», decía, «no se encuentra en la mesa de los espiritistas». Pero lo que a Hugo le importaba no era desde luego la civilización. Y es que en ese mundo de los espíritus se sentía muy a gusto. Este era, según podría decirse, el complemento cósmico de un régimen doméstico donde las cosas no marchaban sin horror. Su intimidad con las apariciones les quita a éstas mucho de lo que tuvieran de terrible. Pero tampoco estaba del todo libre de laboriosidad, dejando ver en ellas como una especie de deshilachamiento. La contrapartida a los espectros nocturnos son abstracciones que no nos dicen nada, encarnaciones sensibles más o menos, como eran habituales por entonces en los monumentos conmemorativos. «El drama», «la lírica», «la poesía», «el pensamiento» y muchas cosas análogas pueden oírse desinhibidamente en los protocolos de Jersey, junto a esas otras voces que proceden del caos.

Las inabarcables multitudes del mundo de los espíritus —cosa que podría aproximar el enigma a su solución— son para Hugo sobre todo el público. De este modo, el hecho de que su obra acoja motivos de mesa espiritista resulta bastante menos sorprendente que el de que acostumbrara a producir ante ella. El aplauso que no le escatimó el más allá le dará a su vez en el exilio como una noción preliminar del inconmensurable que, ya viejo, le esperaba en la patria. Guando en su septuagésimo aniversario el pueblo se agolpó ante su casa en la Avenue d’Eylau, se realizó la imagen de la ola cuando brama contra el arrecife, pero también, al tiempo, el mensaje del mundo de los espíritus.

Esa insondable oscuridad propia de la esencia de las masas fue en último término la fuente de las especulaciones revolucionarias de

Victor Hugo. Así, en *Les châtiments*, lo que es el día de la liberación quedará descrito de este modo:

> Le jour où nos pillards, où nos tyrans sans nombre
> comprendront que quelqu'un remue au fond de l'ombre[318] [319].

¿Podía corresponder a la representación de la masa oprimida en el signo de la multitud un juicio revolucionario que fuera fiable? ¿No era aquélla más bien la forma clara de la limitación, sea ésta debida a lo que sea, que era propia de éste? En el debate en la Cámara del 25 de noviembre de 1848, Hugo había estado echando pestes contra la bárbara represión de la revuelta de junio que llevara a cabo Cavaignac[320]. Pero el anterior 24 de junio, en la negociación sobre los *ateliers nationaux*[321], había acuñado la frase: «La monarquía tiene sus holgazanes, la república tiene sus gandules»[322]. El reflejo, tomado en el sentido de la opinión superficial del día y de la confiada en el futuro, se encuentra junto a Hugo con el profundo barrunto de la vida que se forma en el seno de la naturaleza y en el seno del pueblo. Hugo nunca logró una mediación; y el mismo hecho de que no sintiera en absoluto su necesidad fue condición de las tremendas aspiraciones, del tremendo alcance y del tremendo efecto de su obra en el medio de sus contemporáneos. En el capítulo de *Los miserables* titulado *El argot* chocan con imponente brusquedad los dos lados opuestos de su naturaleza. Tras haber lanzado sus miradas audaces al taller lingüístico del pueblo bajo, el escritor concluye: «Desde 1789» todo el pueblo se despliega en el individuo purificado; no hay pobre que, teniendo su derecho, no posea, al tiempo, su rayo de luz; el pobre diablo porta en su interior el honor de Francia; la dignidad del ciudadano es como tal su armadura interior; el que es libre es escrupuloso; y el que posee su derecho al voto, ése también gobierna»[323]. Y es que Victor Hugo veía las cosas tal como se las planteaban las experiencias de una

carrera repleta de éxitos en lo literario, pero también brillante en la política. Fue por lo demás el primer escritor que adopta títulos colectivos en su obra, como *Les misérables* y *Les travailleurs de la mer*. Para él la multitud significaba, casi en sentido antiguo, la multitud de los clientes; esto es, las masas de sus electores y sus lectores. Dicho en una palabra: no era un *flâneur*.

Para la multitud que iba con Hugo, y con la que él iba, sin duda que no había un Baudelaire. Pero para éste sí existía en todo caso esta multitud. Su visión motivaba en su conciencia un sondeo diario de la profundidad de su fracaso. Y sin duda que no era ésta la última entre las razones por las que buscaba esta visión. El orgullo feroz, desesperado, que lo asaltaba como en estallidos lo alimentaba él con la fama de Hugo, aguijoneándolo quizá con más violencia el credo político que era propio de éste, a saber, el del *citoyen*. La masa que conformaba la metrópoli no podía en su caso equivocarle. Reconocía en ella a la multitud popular, y quería ser carne de su carne. Laicismo, junto a progreso y democracia, eran el estandarte que agitaba sobre las cabezas. Y ese estandarte transfiguraba en cuanto tal la existencia concreta de la masa, poniendo en sombra ese umbral que separa de la multitud al individuo. Baudelaire, por su parte, custodiaba ese umbral, y eso lo diferenciaba de Victor Hugo. Se le asemejaba sin embargo en que tampoco calaba la apariencia social que cristaliza en la multitud, y le oponía por lo tanto un modelo tan escasamente crítico como lo era la misma concepción que Hugo tenía de ella. Tal modelo es el héroe. Así, en el instante en que Victor Hugo celebraba a la masa como héroe de un epos moderno, Baudelaire buscaba para el héroe un refugio en la masa de la gran ciudad. En cuanto *citoyen*, Hugo se pone en el lugar de la multitud; en cuanto héroe, Baudelaire se aparta de ella.

III

LA MODERNIDAD

Baudelaire conformó su imagen del artista según una concreta imagen del héroe. Así, desde el comienzo, ya están el uno a favor del otro. «La fuerza de voluntad», se lee en *El salón de 1845*, «ha de ser un don realmente costoso y, evidentemente, nunca se emplea en vano, pues basta para darles por sí misma… a las obras… de segundo orden como algo de originalidad… El espectador goza del esfuerzo, e incluso bebe su sudor»[324]. En los *Conseils aux jeunes littérateurs*[325] del siguiente año se encuentra la bella fórmula según la cual la «contemplation opiniâtre de l'oeuvre de demain»[326][327] es garantía de la inspiración. Por lo demás, Baudelaire conoce la «indolence naturelle des inspirés»[328][329]; cuánto trabajo es preciso para «que de un ensueño surja una obra de arte»[330] es algo que Musset[331] no comprendió jamás. Pero él en cambio, desde el primer instante, ya se aparta del público con un código propio, y preceptos y tabúes propios también. Así, Barrès[332] pretendería «reconocer en cada uno de los más pequeños vocablos de Baudelaire la huella de los esfuerzos que le ayudaron a ser alguien tan grande»[333]. «Hasta en sus crisis nerviosas», escribiría Gourmonts[334], «conserva Baudelaire algo de sano»[335]. Pero la más feliz formulación es la del simbolista Gustave Kahn[336] cuando dice que «el trabajo poético en Baudelaire se parecía a un esfuerzo corporal»[337]. Prueba de ello es posible encontrarla en la obra, en alguna metáfora que valga la pena considerar de cerca.

Dicha metáfora es la del que hace esgrima. A Baudelaire le encantaba representar con ella como artísticos los concretos rasgos de lo marcial. Cuando describe a Constantin Guys, por quien sentía gran admiración, va a buscarlo a la hora en que los otros duermen; «cómo está inclinado hacia la mesa, observando la hoja de papel con la agudeza con que en pleno día mira las cosas que hay en torno a sí; cómo esgrime su lápiz, su pincel y su pluma; hace saltar el agua del vaso hasta el techo y prueba luego la pluma en su camisa; apresurado y violento, se afana en su trabajo, como si se temiese que se le escaparan las imágenes. Así, es pendenciero estando solo, y hasta a sí mismo se atropella»[338]. Entregado a una esgrima tan fantástica se retrató a sí mismo Baudelaire en la estrofa inicial de *Le soleil*, y ése es sin duda el único pasaje en todo el libro de *Les fleurs du mal* que lo muestra entregado a su trabajo poético. El duelo en que todo artista está cogido y en el que, «antes de ser vencido, grita con espanto»[339], se concibe en el margen de un idilio; sus violencias retroceden al trasfondo, y su encanto se puede distinguir.

> Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures
> les persiennes, abri des secrètes luxures,
> quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
> sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
> je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
> flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
> trébuchant sur les mots commes sur les pavés,
> heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés[340][341].

Hacer justicia en la prosa también a esta clase de experiencias prosódicas era una de las intenciones que Baudelaire perseguía en *Spleen de París*, sus poemas en prosa. En su dedicatoria de la colección al redactor jefe de *La Presse*, Arsène Houssaye[342], junto a esa intención cobra expresión lo que está al fondo de esas

experiencias. «¿Quién de nosotros no habría ya soñado en los días de máxima ambición el milagro de lograr una prosa poética? Ha de ser sin duda musical, mas sin ritmo ni rima; bastante áspera y dúctil como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, así como a los shocks de la conciencia. Este ideal, que puede convertirse en una idea fija, nace sobre todo de la frecuentación de ciudades gigantescas, con la red de innumerables relaciones que ahí se entrecruzan»[343].

Si uno quiere representarse dicho ritmo e investigar este modo de trabajo, pronto se nos hace manifiesto que el *flâneur* que retrata Baudelaire no es autorretrato del poeta en el alto grado que pudiera pensarse. En su imagen no ha entrado un rasgo relevante del Baudelaire real, es decir, consagrado a su trabajo. Se trata ahí de la desatención[344]. En el *flâneur* celebra su triunfo el placer de mirar, que puede concentrarse en el modo de la observación: de ahí resulta el detective aficionado; mas si se estanca en la fisgonería, el *flâneur* se convierte en un *badaud*[345][346]. Pero las instructivas representaciones que se presentan de la gran ciudad no proceden del uno ni del otro, sino de quienes la han atravesado, por así decir, estando ausentes, perdidos en sus preocupaciones o pensamientos. Así, la idea de la *fantasque escrime* hace a éstos justicia. Baudelaire puso sus miras en su condición, que es cualquier otra menos la del observador. En su libro sobre Dickens, Chesterton[347] fijará magistralmente al que deambula en la gran ciudad yendo perdido en sus pensamientos. Los constantes callejeos de Charles Dickens habían comenzado durante los años de su infancia. «Una vez acabado su trabajo, ya no le quedaba sino vagar por ahí, caminando así por medio Londres. Siendo niño, era un soñador, pues más que ninguna cosa le ocupaba su triste destino… En la oscuridad, se detenía bajo las farolas de Holborne, y, en Charing Cross, padecía un martirio». «Pero no se aplicaba a la observación, como hacen los pedantes; no miraba Charing Cross para instruirse, ni contaba tampoco las farolas de Holborne para, de ese modo, aprender

aritmética… Dickens no estampaba las cosas en su espíritu; era más bien su espíritu el que se imprimía en las cosas»[348].

En cuanto al Baudelaire de los últimos años, con frecuencia no pudo moverse por París como *promeneur*[349]. Sus acreedores le perseguían, la enfermedad se anunciaba, y a ello se añadían las desavenencias con su amante. Los sobresaltos con que lo acosaban sus preocupaciones y las cien ocurrencias con que les hacía frente las reproduce el poeta en las complejas fintas de su prosodia. Reconocer el trabajo que Baudelaire dedicaba a sus poemas bajo la imagen de la esgrima significa aprender a comprenderlos como ininterrumpida sucesión de diminutas improvisaciones. Las variantes de sus poemas atestiguan lo constante que era en el trabajo, y hasta qué punto hasta lo más pequeño de éste le inquietaba. Esas correrías, en que por los rincones de París se iba encontrando con sus desvalidos hijos poéticos, no serían siempre voluntarias. En los primeros años de su existencia como literato, cuando aún vivía en el hotel Pimodan, sus amigos podían admirar la discreción con que había borrado de su habitación hasta la huella menor de su trabajo, el escritorio en primer lugar[350]. Por entonces había salido, figuradamente, a la directa conquista de la calle. Y así ésta, después, cuando abandonó trozo tras trozo su existencia burguesa, se le convirtió cada vez más en un lugar de asilo. Pero, en el callejeo, existía ya, desde el comienzo, conciencia de la fragilidad de esa existencia. De la necesidad hará virtud, y con ello muestra la estructura que para la concepción del héroe en Baudelaire es característica en todas sus partes.

La necesidad que aquí se disfraza no es tan sólo una material, sino que afecta a la producción poética. Los estereotipos en las experiencias de Baudelaire, la falta de mediación entre sus ideas, la pasmada inquietud que hay en sus rasgos, indican que no tenía a su disposición las reservas que abren al hombre el gran saber junto a una amplia perspectiva histórica. «Como escritor, Baudelaire tenía un gran defecto del que él mismo nada barruntaba: en realidad era

un ignorante. Lo que sabía lo sabía a fondo, pero sabía poco. Historia, psicología, arqueología y filosofía le eran ajenas… El mundo exterior le interesaba poco, y quizá lo advertía, pero, en todo caso, nunca lo estudió»[351]. Es ciertamente fácil, y está justificado señalar, frente a éstas y otras críticas análogas[352], la necesaria y útil inaccesibilidad propia de quien trabaja, los pliegues idiosincrásicos imprescindibles en toda producción; pero la solución tiene otra cara. Favorece la pretensión exagerada del que produce en nombre de un principio, a saber, el principio «creativo». Tanto más peligrosa cuanto que, adulando el narcisismo de aquel que produce, defiende preferentemente los intereses de un orden social que le es hostil. El modo de vida propio del bohemio ha contribuido a poner en curso una superchería sobre lo creativo al encuentro de la cual saldría Marx con una perspicaz observación que vale para el trabajo intelectual del mismo modo que para el manual. En relación con la primera proposición de las del proyecto de programa de Gotha, «El trabajo es la fuente de toda riqueza y toda cultura», Marx advertirá críticamente: «Los burgueses tienen muy buenas razones para achacar al trabajo una fuerza creadora sobrenatural; pues precisamente del condicionamiento natural del trabajo se sigue que el hombre que no posee otra propiedad que su propia fuerza de trabajo tiene que ser en todos los estados, tanto sociales como culturales, esclavo de otros hombres que, ellos sí, se han hecho propietarios de las condiciones laborales objetivas»[353]. Baudelaire no poseía casi nada de lo que pertenece a las condiciones objetivas en un trabajo intelectual: desde una biblioteca hasta una casa, nada hubo a lo que en el curso de su existencia, que fue tan inestable dentro como fuera de París, no se viera forzado a renunciar. «A los sufrimientos físicos», le escribe a su madre el 26 de diciembre de 1853, «me encuentro tan habituado, sé pasármelas tan bien teniendo sólo unos pantalones raídos y una vieja chaqueta que, a su través, deja pasar el viento, más un par escueto de camisas, y además soy tan ducho en arreglar con paja, o incluso papel, los zapatos agujereados, que casi ya no siento como padecimientos

sino los morales. Con todo, debo decir abiertamente que ya estoy casi a punto de no volver a hacer movimientos bruscos, ni volver a andar mucho por miedo a romper aún más mis pobres cosas»[354]. De esta índole eran las inequívocas experiencias que Baudelaire vendría a transfigurar en la imagen del héroe.

Hacia esta misma época, y una vez aún bajo la imagen del héroe, el desposeído asoma en otro punto, y ciertamente de manera irónica. Tal es el caso en Marx, que hablando de las ideas del primer Napoleón dice de pronto: «El punto culminante de las *idées napoléoniennes*… es la preponderancia del ejército. Porque el ejército era *el point d'honneur* de los campesinos parcelarios: eran ellos mismos convertidos en héroes». Pero, ahora bien, en tiempos del tercer Napoleón el ejército «ya no era la crema de la juventud campesina, sino la flor de pantano del lumpenproletariado de origen rural, formado en su mayor parte por *remplaçants*[355]…, del mismo modo que el segundo Bonaparte no es sino el *remplaçant*, el sustituto, de Napoleón»[356]. La mirada que vuelve desde esta visión a la imagen del poeta practicante de esgrima se encuentra cegada unos segundos por la del merodeador, el mercenario, uno que, «esgrimiendo» de otro modo, vaga aquí y allá por la región[357]. Pero son sobre todo dos famosos versos de Baudelaire los que, con su síncopa discreta, resuenan claramente en el vacío social de que habla Marx. Los que concluyen la segunda estrofa del tercer poema de *Les petites vieilles*. Proust los acompaña con las palabras: «il semble impossible d'aller au delà»[358][359].

Ah! que j'en ai suivi, de ces petites vieilles!
Une, entre autres, à l'heure où le soleil tombant
ensanglante le ciel de blessures vermeilles,
pensive, s'asseyait à l'écart sur un banc,

pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre,
dont les soldats parfois inondent nos jardins,
et qui, dans ces soirs d'or oit l'on se sent revivre,

versent quelque héroïsme au coeur des citadins[360][361].

Las charangas formadas por hijos de empobrecidos campesinos que hacen sonar sus tonadas para la población urbana pobre proveen el heroísmo que en la palabra *quelque* esconde pudoroso su deshilachamiento, y que, justamente en este gesto, es sin duda auténtico, el único todavía producido por esta sociedad. Y es que en el pecho de sus héroes no habitaba sentimiento alguno que no tuviera sitio en el de la gente humilde reunida así en torno de una melodía militar.

Los jardines que en el poema son «los nuestros» son los abiertos a los ciudadanos, unos cuya nostalgia vaga en vano entorno a los parques cerrados y enormes. En cuanto al público que acude a ellos, no es del todo el mismo que rodea al *flâneur*. «Cualquiera sea el partido al que se pertenezca», escribió Baudelaire en 1851, «resultará imposible no conmoverse ante el espectáculo de esa enfermiza multitud que se traga el polvo de las fábricas, respira partículas de algodón y deja que sus tejidos se impregnen de albayalde, de mercurio y de todos los venenos necesarios para crear obras maestras… Suspira esa población por maravillas que, sin embargo, la tierra le debe; siente correr por sus venas una sangre púrpura, y lanza una larga mirada cargada de tristeza hacia el sol y la sombra de los grandes parques»[362]. Dicha población es el trasfondo sobre el cual destaca el perfil del héroe. Pero la imagen que así se presenta Baudelaire la describe también, a su manera, calificándola como *modernité*.

El héroe es el sujeto verdadero de la *modernité* de que se trata. Lo cual quiere decir directamente: para vivir la modernidad, es menester una constitución heroica. La opinión de Balzac era la misma, y, con ella, Balzac y Baudelaire se opusieron al romanticismo. Ellos transfiguran las pasiones y la fuerza de resolución, mientras que el romanticismo transfigura la renuncia y la entrega. Pero el nuevo modo de mirar es infinitamente más trabado

y más rico en reservas en el poeta que en el novelista. Dos figuras retóricas mostrarán aquí de qué manera. Ambos presentan el héroe al lector en sus modernas manifestaciones. De este modo, en Balzac el gladiador queda convertido en *commis voyageur*[363]: el gran viajante de comercio Gaudissart se prepara para trabajar en la Touraine. Balzac describe sus preparativos y se interrumpe así para exclamar: «¡Qué atleta! ¡Qué arena! ¡Y qué armas: él, el mundo y su labia!»[364]. Baudelaire, en cambio, reconoce al luchador esclavo, al gladiador en el proletario; así, entre las promesas que el vino brinda a los desheredados, la quinta estrofa del poema *L'âme du vin* nombra de este modo las siguientes:

> J'allumerai les yeus de ta femme ravie;
> à ton fils je rendrai sa force et ses couleurs
> et serai pour ce frêle athlète de la vie
> l'huile qui raffermit les muscles des lutteurs[365][366]

Lo que el asalariado lleva a cabo en el trabajo diario no es pues nada menos que lo que en la antigüedad ayudaba al gladiador a poderse ganar aplauso y fama. Esta imagen es el tema de los temas en las mejores intuiciones de Baudelaire, pero procede de la meditación sobre la que es su propia situación. Un pasaje del *Salón de 1859* indica cómo quería que lo consideraran. «Cuando oigo cómo se glorifica a un Rafael o un Veronés con la velada intención de devaluar lo que vino tras ellos…, me pregunto si un logro que como tal cabe al menos equiparar al suyo… no es infinitamente más meritorio que el suyo, puesto que se ha producido en una atmósfera y un territorio hostiles»[367]: a Baudelaire le encantaba incardinar sus tesis con entera rudeza en el contexto, bajo una luz, por así decir, barroca. Formaba parte de su razón de Estado el difuminar —cuando la había— su mutua conexión. Tales aspectos dejados en la sombra, casi siempre se pueden aclarar con sus cartas. Sin hacer necesario tal procedimiento, el pasaje de 1859 ahora aducido

permite que conozcamos claramente su conexión indudable con otro que es anterior más de diez años y particularmente sorprendente. La siguiente cadena de reflexiones nos la reconstruye.

Las resistencias que la modernidad opone al natural impulso productivo del hombre no guardan auténtica proporción con sus fuerzas. Por eso es comprensible que se paralice y se refugie en la muerte. La modernidad tiene que estar puesta bajo el signo del suicidio, el cual sella una voluntad heroica que nada le concede a la actitud que le es hostil. Pero este suicidio no es renuncia, sino pasión heroica. Es *la* conquista de la modernidad en el complejo ámbito de las pasiones[368]. Así, en cuanto *es passion particulière de la vie moderne*, el suicidio aparece en el pasaje clásico dedicado a la teoría de la modernidad. Porque la muerte libre de los héroes antiguos es una excepción. «¿Dónde se encuentran, a excepción de Hércules en el monte Oeta, de Catón de Utica y de Cleopatra…, otros suicidios en las antiguas representaciones?»[369]. No es que Baudelaire los encuentre en cambio en las modernas; la referencia a Rousseau y a Balzac que sigue a esta frase es insuficiente. Pero la modernidad ya tiene preparada la materia bruta para tales representaciones; y, con ello, espera a su maestro. Esta materia prima se ha depositado justamente en los estratos que destacan como fundamento absoluto de la modernidad. Los primeros apuntes para su teoría son de 1845. Por la misma época, la idea del suicidio se hizo ya familiar entre las masas obreras. «Se pegan por las copias de una litografía que representa a un obrero inglés que, desesperado por no ganarse el pan, se quita la vida. Incluso un obrero que ha entrado en casa de Eugène Sue, de pronto se ahorca; tiene una nota en la mano donde dice: '… pensé que la muerte me sería más fácil si moría bajo el techo de ese hombre que nos representa y que nos ama'»[370]. Adolphe Boyer[371], un tipógrafo, publicó en 1841 el pequeño escrito titulado *De l'etat des ouvriers et de son amélioration par l'organisation du travail*[372]. Se trataba de una exposición mesurada, que buscaba ganar para la asociación obrera a las antiguas corporaciones de artesanos

ambulantes que estaban prisioneras de los usos gremiales. No tuvo ningún éxito; así, el autor se quitó la vida y, en una carta abierta, exhortó a sus compañeros de sufrimientos a seguirle. El suicidio pudo bien aparecer igualmente a los ojos de Baudelaire como único acto heroico que en los tiempos de la reacción quedaba a las *multitudes maladives*[373] que habitaban las ciudades. Y quizá vio la *Muerte* de Rethel[374], al que admiraba mucho como ágil dibujante ante el caballete, proyectando en el lienzo las formas de morir de los suicidas. En lo que hace a los colores de la imagen, la moda ofrecería su paleta.

Desde los comienzos de la Monarquía de Julio, comenzarían a prevalecer en la indumentaria masculina el negro y el gris. Esta innovación ocupó a Baudelaire en el *Salón de 1845*, y en las conclusiones de su escrito primerizo expone: «Más que cualquier otro, será *el* pintor quien le arranque a la vida actual su lado épico y nos enseñe a comprender en líneas y colores lo grandes y poéticos que somos con nuestros botines de charol y nuestras corbatas. ¡Ojalá los auténticos pioneros nos den el año que viene la alegría de celebrar el advenimiento de lo verdaderamente *nuevo*!»[375]. Y un año después: «En cuanto a su traje, la cáscara del venidero héroe moderno… ¿no posee acaso su belleza y su propio encanto…? ¿No es el traje necesario a nuestra época, ya que sufren y llevan, incluso sobre los negros y magros hombros, el patente símbolo de un duelo perpetuo? Es más, el traje negro y la levita no sólo tienen, en cuanto expresión de igualdad universal, su belleza política; también la tienen poética, y ciertamente, en cuanto expresión de la constitución pública del espíritu, así representada en una inmensa procesión de enterradores: enterradores políticos, enterradores eróticos, enterradores privados. Todos celebramos algún entierro. La uniforme librea de la desolación demuestra la igualdad… y los pliegues de la tela que cincelan los gestos y caen como serpientes en torno de una carne mortificada, ¿no poseen su gracia misteriosa?»[376]. Estas representaciones tienen parte en la honda fascinación que la transeúnte vestida de luto del soneto que hemos

comentado ejerce en la mirada del poeta. «Pues los héroes de la *Ilíada* no os llegan en verdad a los talones, Vautrin, Rastignac, Birotteau, o tú, Fontanarés[377], que no has osado confesar al público lo que has pasado bajo el macabro frac, remangado como por obra de un calambre, que hoy todos llevamos; ni te llegan tampoco a ti, Balzac, la más romántica, poética y extraña de las figuras creadas por tu fantasía»[378].

Quince años más tarde, el demócrata Friedrich Theodor Vischer[379], que era originario del sur de Alemania, llega en su crítica de la moda masculina a intuiciones análogas a las de Baudelaire. Sólo cambia el acento; lo que entra en Baudelaire como un tono de color en el prospecto crepuscular de la modernidad, en Vischer está a mano como brillante argumento en la lucha política. «Quitarse la careta dejando que se vean los colores», escribe Vischer con la mirada puesta en la reacción dominante desde 1850, «pasa por ridículo, ir muy estricto pasa por infantil; ¿cómo no se iba a hacer entonces igualmente la indumentaria incolora, demadejada y estrecha al mismo tiempo?»[380]. Los extremos se tocan; la crítica política de Vischer, allí donde se expresa metafóricamente, viene así a solaparse con una imagen temprana de la fantasía de Baudelaire. En un soneto, el *Albatros* —que procede del viaje hasta ultramar del que se esperaba mejorase al joven poeta—, Baudelaire se reconoce en esos pájaros, cuyo desvalimiento en la borda del barco donde la tripulación los ha dejado describe de este modo:

> A peine les ont-ils déposés sur les planches,
> que ces rois de l’azur, maladroits et honteux,
> laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
> comme des avirons traîner à côté d’eux.
>
> Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule[381]![382]

Sobre las anchas mangas del traje de chaqueta que caen sobre los puños dice Vischer: «Ya no son alas, son rudimentos de alas, son muñones de alas de pingüino, son aletas de pez, y el movimiento de los apéndices informes mientras se anda se parece a un tonto, simplón gesticular, un empujar, un bogar, un rascarse»[383]. La misma visión pues del asunto, casi la misma imagen.

El rostro de lo moderno lo determina Baudelaire más claramente —sin por ello negar sobre su frente el visible signo de Caín— de la siguiente forma: «La mayoría de los poetas que han abordado temas realmente modernos se ha contentado con los sellados y oficiales; todos esos poetas se han ido ocupando de nuestras victorias y nuestro heroísmo social y político. Aun así lo hacen a regañadientes, sólo porque el gobierno se lo encarga y los remunera. Y sin embargo hay temas de la vida privada significativamente más heroicos. Así, ante el espectáculo de la vida mundana y de las miles de flotantes existencias que ahora se encuentran a sus anchas en los subterráneos de una gran ciudad —los criminales y las mantenidas—, la *Gazette des tribunaux*[384] y el *Moniteur*[385] nos muestran que sólo hay que abrir los ojos para conocer el heroísmo que tenemos por propio»[386]. Aquí en la imagen del héroe se ha incluido al apache, entrando en ella los caracteres que Bounoure[387] registra en la soledad de Baudelaire: «un *noli me tangere*, un encapsulamiento del individuo en su diferencia»[388]. Pues el apache abjura de la virtud, como de las leyes, rescindiendo de una vez por todas el *contrat social*. Así se cree separado del burgués por espacio de un mundo. No reconoce en él los rasgos del cómplice que con efecto claro y poderoso trazó muy pronto Hugo en los *Châtiments*. Por supuesto, a las ilusiones de Baudelaire se debería dar más largo aliento, pues ellas fundamentan la poesía propia del apache, pasando así por ser el creador de un género que no ha caído en desuso en más de ochenta años. Baudelaire sin duda fue el primero en abordar esta veta, porque el héroe de Poe no es el criminal, sino el detective, y Balzac conoce sólo por su parte al gran marginado de la sociedad.

Vautrin experimenta la ascensión y caída, mas tiene una carrera como todos los héroes balzaquianos. La de criminal es claramente una carrera más, como las otras. Ferragus[389] por su parte también piensa a lo grande y planea a largo plazo; él es de la casta de los carbonarios[390]. El apache, en cambio, que permanece la vida entera confinado en los arrabales de la sociedad, del mismo modo que de la metrópoli, antes de que llegara Baudelaire carece de lugar en la literatura. La plasmación más aguda de este tema en *Les fleurs du mal*, el poema *Le vin de l'assassin*, se ha convertido en punto de partida para un nuevo género parisino. Así, el Chat Noir[391] se convirtió en su «oficina». «Transeúnte, sé moderno», rezaba la inscripción que lo anunciaba en los primeros tiempos.

Los poetas encuentran en sus calles las inmundicias de la sociedad y justamente en éstas su reproche heroico. Parece estar con ello incorporado en su ilustre tipo uno común. En él penetran los rasgos del trapero, del que con tal constancia se ocupó Baudelaire. Un año antes de *Le vin des chiffoniers*, ya apareció una descripción en prosa de dicha figura: «He aquí un hombre: debe recoger las basuras del día anterior en la capital. Todo lo que arrojó la gran ciudad, todo lo que perdió o que despreció, junto con todo lo que pisoteó, él lo cataloga y lo reúne. Coteja los anales de la disipación, el cafarnaún de la escoria; apartando las cosas, hace una juiciosa selección; se comporta al modo del tacaño que guarda su tesoro y se va deteniendo en los escombros que entre las mandíbulas de la diosa de la industria adoptarán la forma de cosas útiles o quizás agradables»[392]. Esta descripción es una única y extendida metáfora del comportamiento del poeta según el corazón de Baudelaire. Trapero o poeta, ambos han de ocuparse de la escoria; ambos persiguen en solitario su negocio a unas horas en que los burgueses se entregan al sueño; incluso el gesto es el mismo en uno y otro. Nadar[393] nos habla del «*pas saccadé*»[394] de Baudelaire[395]; ése es el paso del poeta que vaga sin cesar por la ciudad tras su botín de rimas; y también es el paso del trapero, que, en todo momento, debe detenerse en su camino para rebuscar en la

basura con que se tropieza. Mucho nos habla de que Baudelaire quiso poner disimuladamente de relieve este parentesco, el cual esconde un presagio en todo caso. Sesenta años más tarde reaparece en Apollinaire[396] un hermano del poeta que desciende hasta convertirse en trapero. Es Croniamantal[397], el *poète assassiné*: la primera víctima del pogrom que debe acabar con la raza de los líricos en toda la tierra.

Sobre la poesía de los apaches cae una luz dudosa. ¿Son los desechos los héroes de la gran ciudad? ¿O no es más bien el héroe el poeta que va a construir su obra con esos materiales[398]? La teoría de la modernidad sin duda admite ambas cosas. Pero hay un poema, *Les plaintes d'un Icare*[399], en el cual el viejo Baudelaire insinúa que no se siente parte de la casta de hombres entre los que de joven aún buscaba héroes.

> Les amants des prostituées
> sont heureux, dispos et repus;
> quant à moi, mes bras sont rompus
> pour avoir etreint des nuées[400][401].

El poeta, suplente de los héroes antiguos, tal como dice el título de la pieza, tuvo que dejar sitio al héroe moderno, cuyas hazañas refiere directamente ahora la *Gazette des tribunaux*[402]. En verdad esta renuncia ya está implícita en el concepto mismo del héroe moderno, el cual está predeterminado a un hundimiento para encarnar cuya necesidad no es preciso que surja ningún trágico. Pero una vez que se le ha hecho justicia, la modernidad ha terminado. Entonces se la va a poner a prueba. Y, tras su fin, se verá si ella misma podrá volverse antigüedad alguna vez.

Pero esta cuestión no dejó nunca de hacerse perceptible a Baudelaire. La antigua aspiración a la inmortalidad la experimentó como aspiración a ser leído algún día como escritor antiguo. Que «toda modernidad sea realmente digna de convertirse algún día en

antigüedad»[403]: ése es sin duda el campo de la tarea artística en general. Señala Gustave Kahn acertadamente en Baudelaire un «refus de l'occasion, tendue par la nature, du prétexte lyrique»[404][405]. Lo que le hacía reacio a abusar de ocasiones y pretextos era la conciencia de dicha tarea. En la época que a él mismo le tocó, nada se aproxima para él más a la «tarea» propia del héroe antiguo, a los «trabajos» de un Hércules, que la a él mismo impuesta como propia: darle forma a la modernidad.

Entre todas aquellas en que la modernidad se adentra, destaca especialmente la relación con la antigüedad, que para Baudelaire la representa Victor Hugo. «La fatalidad lo arrastró a… transformar la oda antigua y la tragedia antigua, hasta convertirlas en… los poemas y dramas que de él conocemos»[406]. Modernidad designa así una época; pero también designa, al mismo tiempo, la fuerza que en esta época trabaja por asemejarla a la antigüedad. Baudelaire se la reconocerá así a Hugo de muy mala gana y en casos contados. Wagner le parecía, al contrario, una efusión ilimitada, sin adulteraciones, de esa fuerza. «Si en la elección de sus temas, así como en su mismo procedimiento dramático, se acerca mucho a la antigüedad, por su fuerza expresiva apasionada es actualmente el representante más destacado de la modernidad»[407]. La frase contiene *in nuce* toda la teoría baudeleriana del arte moderno. La ejemplaridad de la antigüedad se limita ahí a la construcción; la inspiración y sustancia de la obra son cosa en cambio de la *modernité*. «Ay de aquel que en la antigüedad quiera estudiar otra cosa que el arte puro, que la lógica y el método general. Si se adentra en la antigüedad excesivamente… abdicará… de los privilegios que le está ofreciendo la ocasión»[408]. Y en las frases conclusivas del ensayo sobre Guys se lee: «Buscó por todas partes la belleza fugaz y transitoria de la vida actual. El lector nos concede por lo tanto calificarla de modernidad»[409]. Resumida, la doctrina se presenta de la forma siguiente: «En lo bello operan juntamente un elemento eterno, invariable… y uno condicionado, relativo, estableciendo este último… la época y la moda, junto a la

moral y las pasiones. Sin el segundo elemento… el primero no sería asimilable»[410]. No se puede decir que sea en verdad algo profundo.

Esta teoría del arte moderno es el punto más débil en la visión baudeleriana de la modernidad. La última muestra los motivos modernos; cosa de la primera hubiera sido un careo frente al arte antiguo. Mas Baudelaire no intentó nada semejante. Y es que la renuncia que en su obra aparece como pérdida de la naturaleza y la ingenuidad, su teoría no la llevará jamás a cabo. La dependencia de ésta con respecto a Poe hasta a la hora de su formulación es expresión de su apocamiento. Pero otra es su orientación polémica, que destaca sobre el fondo gris del historicismo, del alejandrinismo académico que entró en boga con Villemain[411] y con Cousin[412]. Pero, de hecho, ninguna de sus reflexiones estéticas presentó a la modernidad en su imbricación con la antigüedad, como en cambio sucede en ciertos poemas de *Les fleurs du mal*.

Entre ellos, y en primer lugar, viene *Le cygne*[413], que no por casualidad es alegórico. Esa ciudad en constante movimiento se va volviendo rígida. Se hace quebradiza como el vidrio, mas también como él transparente: a saber, de su significado. «(La forme d’une ville | change plus vite, hélas! que le coeur d’un mortel.)»[414][415]. La estatura de París[416] es frágil, y está envuelta en emblemas de la fragilidad: vivos (la negra y el cisne) e históricos (Andrómaca, «la viuda de Héctor y mujer de Heleno»). El rasgo común en ellos es sin duda el duelo por lo que fue y la desesperanza de lo por venir. Aquello en que en último término y de la forma más íntima desposa a la modernidad con la antigüedad, eso es su caducidad. París, dondequiera que aparece en *Les fleurs du mal*, siempre lleva su marca. El *Crépuscule du matin*[417] es el sollozo de alguien que se despierta reproducido en la materia de la ciudad; *Le soleil* muestra a la ciudad deshilachada como un tejido antiguo a la luz del sol; el anciano que coge cada día nueva y totalmente resignado el que es su instrumento de trabajo, porque de hecho las preocupaciones no lo han dejado en la vejez, alegoriza la ciudad en cuanto tal, y las

ancianas —*Les petites vieilles*— son entre sus miles de habitantes los únicos espiritualizados todavía. Que estos poemas hayan conseguido atravesar las décadas incólumes se lo deben sin duda a una reserva que viene a protegerlos. Es la reserva frente a la metrópoli, que los distingue respecto a casi todos los poemas sobre la gran ciudad que han venido después. Una sola estrofa de Verhaeren[418] basta para entender de qué se trata:

> Et qu'importent les maux et les heures démentes
> et les cuves de vice où la cité fermente
> si quelque jour, du fond des brouillards et des voiles,
> surgit un nouveau Christ, en lumière sculpté,
> qui soulève vers lui l'humanité
> et la baptise au feu de nouvelles étoiles[419][420].

Baudelaire por supuesto no conoce tales perspectivas. Su concepto de la caducidad de la ciudad está al origen de la duración de los poemas que el poeta escribió sobre París.

El poema *Le cygne* está además dedicado a Hugo, como a uno de los pocos cuya obra, según le parecía a Baudelaire, sacaba a luz una nueva antigüedad. Allí, hasta donde en Hugo es posible hablarse de ello, la fuente que le da su inspiración es radicalmente diferente de la de Baudelaire. A Hugo le es ajena la capacidad de entumecimiento que —si un concepto de orden biológico puede resultar aquí admisible— se manifiesta en la poesía de Baudelaire como una mimesis de la muerte. Puede por el contrario mencionarse una disposición ctónica en Hugo, algo que, sin concreta precisión, se pone de relieve en las siguientes frases de Charles Péguy[421], de las cuales resulta dónde se ha de buscar la diferencia entre las concepciones de la antigüedad que encontramos en Hugo y en Baudelaire. «Sobre esto debe estar uno seguro: cuando Hugo ve al mendigo en su camino… lo ve tal como es, así realmente, como es realmente…, en el camino antiguo, el antiguo

mendigo, el suplicante. Cuando veía el marmóreo revestimiento de una de nuestras viejas chimeneas o el enladrillado con cemento de las más modernas, los veía como lo que son, a saber: la piedra del hogar. Sí, la piedra del hogar antiguo. Cuando veía la puerta de la casa y el abierto umbral, que habitualmente es de piedra tallada, en la piedra tallada reconocía esa línea antigua: aquella línea del umbral sagrado que ella es en sí misma»[422]. Ningún mejor comentario para el siguiente pasaje de *Los miserables*: «Los figones del arrabal de Saint-Antoine parecían las tabernas del Aventino que se erigen sobre la cueva de la Sibila, siempre en vinculación con las inspiraciones sagradas; las mesas de estas tabernas eran casi trípodes, y ya Ennio habla del vino sibilino que allí se bebía»[423]. Del mismo modo de ver deriva aquella obra en que aparece la primera imagen de una «antigüedad parisina», el ciclo de poemas dedicado por Hugo *À l'arc de triomphe*. La glorificación del monumento arquitectónico parte de la visión de una auténtica Campania parisina, de una «*immense campagne*» en la que tres monumentos solamente de la ciudad derruida todavía perduran: la Sainte-Chapelle, la columna Vendôme y el Arco de Triunfo. La suma importancia que tiene este ciclo en la obra de Hugo se corresponde con el lugar que ocupa en la génesis de una imagen del París del siglo XIX conformada con la antigüedad. Baudelaire lo conoció sin duda alguna, pues data de 1837.

Desde siete años antes, en sus *Cartas desde París y Francia del año 1830*, anota el historiador Friedrich von Raumer[424]: «Desde la torre de Notre Dame ayer veía la ciudad inmensa; ¿quién construyó la primera casa? ¿Cuándo se derrumbará al fin la última y aparecerá el suelo de París como el de Tebas y el de Babilonia?»[425]. Hugo describió pues ese suelo tal como será cuando algún día «esta ribera, en la que el agua rompe en los arcos resonantes de los puentes, sea devuelta a los juncos murmurantes que hacia ella se inclinan»[426]:

Mais non, tout sera mort. Plus rien dans cette plaine
qu'un peuple évanoui dont elle est encor pleine[427][428].

Cien años después de Raumer, lanzará Léon Daudet[429] una mirada desde el Sacré-Coeur sobre París, otro lugar elevado desde donde se abarca la ciudad. Y en sus ojos la historia de la «modernidad» hasta el presente instante se refleja con una contracción terrorífica: «Desde arriba se ve esta aglomeración de palacios y monumentos, de casas y barracas, y se tiene la clara sensación de que están predestinadas a una catástrofe, o quizás a varias, sean meteorológicas o sociales… He pasado horas en Fourvières con la mirada vuelta hacia Lyon, en Notre-Dame de la Garde con la mirada vuelta hacia Marsella, como también en el Sacré-Coeur con la mirada vuelta hacia París… Lo que en estas alturas se hacía reconocible claramente era esa amenaza. Las aglomeraciones humanas son amenazadoras;… el hombre ha menester trabajo, es cierto, pero también posee otras necesidades bien distintas… Y, entre otras, la del suicidio, que le es tan inherente como a la sociedad que lo conforma; y eso es mucho más fuerte que su instinto de autoconservación. Por eso, al mirar desde lo alto del Sacré-Coeur, de Notre-Dame de la Garde y de Fourvières, uno al punto se admira de que París, Marsella y Lyon aún existan»[430]. Tal es el rostro que la *passion moderne* que Baudelaire reconoció en el suicidio ha recibido en el presente siglo.

La ciudad de París entra en este siglo con la figura que le otorgó Haussmann, el cual puso en obra su revolución de la imagen de la ciudad con los medios más humildes concebibles: palas, picos, palancas y cosas semejantes. ¡Qué grado de destrucción no habían provocado ya estas limitadas herramientas! ¡Y cómo crecerían desde entonces con las grandes ciudades los medios para ajustarlas sobre el suelo! ¡Qué imágenes de lo por venir no nos provocan! Los trabajos de Haussmann habían alcanzado su apogeo, barrios enteros habían sido derruidos, cuando Maxime Du Camp[431]

se encontraba una tarde en el Pont Neuf durante el año 1862. Estaba esperando sus anteojos, situado no lejos de la tienda de un óptico. «El autor, que se hallaba en el umbral de la vejez, experimentó uno de esos instantes en que el hombre, cavilando sobre su vida transcurrida, ve reflejada su melancolía en toda cosa. La ligera disminución que ahora aquejaba a su agudeza visual, de la que lo había convencido la visita a la óptica, le traía… al recuerdo… la ley de la caducidad inevitable de las cosas humanas. A él, que había vagado por Oriente, tan versado en desiertos cuya arena era polvo de muertos, le vino de repente el pensamiento de que también esta ciudad que lo envolvía con su enorme ruido tendría algún día que morir, como sucede a tantas capitales… que han muerto finalmente. Se le ocurrió lo extraordinariamente interesante que hoy nos resultaría una representación fiel y precisa de la Atenas de los tiempos de Pericles, de la Cartago de los tiempos de los Barca, de la Alejandría de los tiempos de Ptolomeo, de la Roma de los tiempos de los Césares… Gracias a una inspiración relampagueante como la que a veces nos ayuda enfrentados a un tema extraordinario, concibió el proyecto de escribir justamente ese libro sobre París que los historiadores de la antigüedad nunca escribieron sobre su ciudad. Así, la obra de su edad madura apareció ante los ojos de su espíritu»[432]. En el poema de Hugo dedicado «Al Arco de Triunfo», y en la gran descripción tecno-administrativa que Du Camp realizó de su ciudad, cabe reconocer la misma clase de inspiración que resulta decisiva para la idea de modernidad en Baudelaire.

Haussmann puso manos a la obra en el 1859, pero el camino se lo habían desbrozado ciertos proyectos legislativos cuya necesidad se hacía sentir desde hacía mucho tiempo. «Después de 1848», escribe Du Camp en la obra antes mencionada, «París estaba al borde de hacerse inhabitable. La constante expansión de la red ferroviaria… aceleraba el tráfico y el crecimiento de población en la ciudad. La gente se ahogaba en las estrechas, sucias y retorcidas callejas antiguas donde permanecía acorralada porque no tenía más remedio»[433]. Así, a comienzos de los años cincuenta, la población

parisina comenzó a acostumbrarse a la idea de una inevitable gran limpieza en la imagen de la ciudad. Es de suponer que en su período de incubación esta limpieza pudo ejercer sobre la fantasía un efecto tan fuerte, si no más, que la visión misma de los trabajos urbanísticos. «Les poëtes sont plus inspirés par les images que par la présence même des objets»[434][435], nos dice Joubert[436]. Y con los artistas pasa igual. Lo que uno sabe que pronto no tendrá ya ante sí se convierte en imagen. Y en eso se convirtieron en efecto las calles parisinas de la época. En todo caso, la obra cuya subterránea conexión con la transformación sufrida por París nos resulta indudable por completo se terminó unos cuantos años antes de que ésta misma se emprendiera. Se trata de las vistas de París que habían sido grabadas por Meryon[437], y, en realidad, a nadie impresionaron más que a Baudelaire. Mas lo que en verdad le conmovió no fue la visión arqueológica de la catástrofe que daba su base de los sueños de Hugo. Y es que, para él, la antigüedad debía de surgir súbitamente, como una Atenea de la cabeza de un Zeus incólume, de la aún incólume modernidad. Meryon hizo surgir el rostro antiguo de la ciudad, mas sin abandonar ni tan sólo uno de sus adoquines. Tal visión del asunto era a su vez la perseguida sin descanso también por Baudelaire cuando pensaba en la *modernité*. Y por eso admiraba a Meryon así de intensa y apasionadamente.

Ambos participaban además de mutuas afinidades electivas. Su año de nacimiento era el mismo, y su muerte tan sólo los separa en unos pocos meses. Los dos murieron solos y también gravemente perturbados: Meryon como demente en Charenton[438]; Baudelaire, sin habla, internado en una clínica privada. La fama de ambos se abrió camino tarde. Baudelaire sería casi el único que defendió a Meryon en vida de éste[439]. Poco hay en efecto en sus obras en prosa capaz de compararse con el texto, por cierto nada extenso, dedicado a Meryon. Pero, tratando de él, homenajea a la modernidad en su concepto, por más que en ésta sin duda homenajea a lo que es, sin más, rostro antiguo. Pues también en Meryon se interpenetran la antigüedad y la modernidad; y también

en Meryon, del mismo modo, se nos aparece inconfundible la forma propia de tal deslumbramiento, a saber, la de la alegoría. En todas y cada una de sus láminas el rótulo es de máxima importancia, y si la locura entra en su texto, su oscuridad no hace sino marcar el «significado». Por ejemplo, los versos meryonanos puestos bajo la vista del Pont-Neuf están ahí como interpretación, sin perjuicio de su sutileza, en vecindad bastante estrecha con los de *Le squelette laboureur*[440]:

> Ci-gît du vieux Pont-Neuf
> l'exacte ressemblance,
> tout radoubé de neuf
> par récente ordonnance.
> O savants médecins,
> habiles chirurgiens,
> de nous pourquoi ne faire
> comme du pont de pierre[441][442][443].

Geffroy acierta en el centro de la obra de Meryon, como también acierta con su afinidad electiva con Baudelaire, pero acierta ante todo con la fidelidad en la reproducción de la ciudad de París, que pronto iba a llenarse de campos de ruinas, cuando busca la singularidad de aquellas láminas en el hecho de «que, por mucho que se las elabore inmediatamente, según la vida, dan la impresión de una vida transcurrida, que ya está muerta o que morirá»[444][445]. El texto de Baudelaire sobre Meryon nos da a entender entre lineas la significación propia de esta antigüedad parisina. «Rara vez hemos visto representada con más fuerza poética la solemnidad natural de la gran capital que contemplamos; la majestad de las masas de piedra acumuladas, los campanarios señalando al cielo con el dedo, los obeliscos de la industria vomitando contra el firmamento sus legiones de humo[446], los andamios que aplican paradójicamente su estructura calada, como de telaraña, sobre el masivo bloque de las

construcciones donde se realizan las mejoras, el brumoso cielo preñado de cólera y cargado siempre de rencor y las amplias y hondas perspectivas cuya poesía habita en esos dramas de que uno las provee en el espíritu: ninguno de los complejos elementos de que se compone ese costoso y sin duda glorioso decorado de la civilización se olvidó aquí»[447]. Por eso, entre los planes cuyo fracaso puede lamentarse como una grave pérdida, debe contarse el del editor Delâtre[448], cuando pretendía publicar toda la secuencia meryonana dotándola con textos de Baudelaire. Que tales textos nunca se escribieran fue por cierto cosa del grafista, el cual no fue capaz de imaginarse la tarea a realizar por Baudelaire sino como inventario de las casas y arterias callejeras por él reproducidas. Si Baudelaire hubiese hecho esta tarea, la frase de Marcel Proust cuando nos habla de ese «papel que es propio de las ciudades antiguas en el seno de la obra de Baudelaire y del color escarlata que le comunican esporádicamente»[449] sin duda habría tenido más sentido del que tiene hoy en día. Entre dichas ciudades, Roma ocupa sin duda el primer puesto. En un artículo sobre Leconte de Lisie[450]**, él mismo nos confiesa su «natural predilección» por esa ciudad. Probablemente le llevarían hacia ella las famosas *vedute* de Piranesi[451], en las que las ruinas aún no restauradas aparecen incluso como integradas en la nueva ciudad.

El soneto que figura como poema trigésimo noveno de *Les fleurs du mal* comienza de este modo:

> Je te donne ces vers afin que si mon nom
> aborde heureusement aus époques lointaines,
> et fait rêver un soir les cervelles humaines,
> vaisseau favorisé par un grand aquilon,
>
> ta mémoire, pareille aux fables incertaines,
> fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon[452][453].

Baudelaire quiere ser leído como antiguo, exigencia que sería satisfecha con la más asombrosa rapidez. Pues el lejano futuro, las *époques lointaines* de que el soneto habla, hoy sin duda han llegado; y sólo tantas décadas después de su muerte como siglos pensaría Baudelaire. Cierto con todo que París subsiste, y que las grandes tendencias del desarrollo social que lo guiaron siguen siendo las mismas. Pero cuanto más consistentes han resultado éstas, tanto más caduco en su experiencia se haría todo cuanto había estado bajo el signo de lo «verdaderamente nuevo». La modernidad es lo que menos ha permanecido igual a sí, y la antigüedad que dentro de ella debía esconderse presenta claramente la imagen como tal de lo anticuado. «Bajo las cenizas se encuentra de nuevo a Herculano; pero el curso de unos pocos años socava más las costumbres de una sociedad que todo el polvo que del volcán desciende»[454].

La antigüedad de Baudelaire es la romana. Tan sólo en un pasaje penetra la antigüedad griega en su mundo, y eso cuando Grecia le presenta la imagen de heroína que para él era digna y capaz de verse trasplantada enteramente a la modernidad. En uno de los más grandes y célebres poemas de *Les fleurs du mal* las figuras femeninas portan nombres griegos: son *Delphine et Hippolyte*, poema dedicado al amor lésbico. Y es que la lesbiana es la heroína por excelencia de la *modernité*. Pues en ella una imagen de lo erótico que ejerce de guía en Baudelaire —la de la mujer que significa la masculinidad y la dureza— ha sido penetrada por una imagen histórica que posee un carácter de guía igualmente —la que corresponde a la grandeza en el mundo antiguo—. Eso viene a hacer inconfundible en *Les fleurs du mal* la peculiar posición de la lesbiana, y explica por qué, por mucho tiempo, Baudelaire pensó en darles el título global de *Les lesbiennes*. Por lo demás, Baudelaire está muy lejos de haber descubierto a la lesbiana para el campo del arte, pues Balzac ya la había conocido en su *Fille aux yeux d'or*[455], como Gautier en *Mademoiselle de Maupin*[456] y Delatouche en la *Fragoletta*[457]. Baudelaire también la encuentra en Delacroix[458]

cuando, haciendo la crítica de sus cuadros, nos habla algo encubiertamente de una «manifestación heroica de la mujer moderna en el preciso sentido de lo infernal»[459].

El motivo procede del saintsimonismo[460], que con mucha frecuencia ha valorado en sus veleidades cúlticas la idea de lo andrógino. Entre ellas se cuenta el templo que debía resplandecer en *La ciudad nueva* de Duveyrier[461]. Un adepto de la escuela señala sobre aquél: «Este templo debe representar a un andrógino, un hombre y una mujer… La misma partición debe preverse para toda la ciudad, es más, para todo el reino y la tierra entera: existirán el hemisferio del hombre y el hemisferio de la mujer»[462]. Más que en esta arquitectura, que nunca se construyó, la utopía saintsimoniana, según su contenido antropológico, resulta comprensible en los procesos de pensamiento de Claire Demar[463]. Por encima de las fantasías de Enfantin[464], que han dejado gran huella, Claire Demar ha sido olvidada, pero el manifiesto legado por ella está más cerca del núcleo del saintsimonismo —a saber, la hipóstasis de la industria como la fuerza con que se mueve el mundo— que el mito de la madre de Enfantin. También gira este texto en torno de la madre, pero en un sentido diferente de quienes se marcharon de Francia para buscarla en Oriente. En la ramificada literatura de la época que se ocupa del futuro de la mujer, su fuerza y su pasión nos lo hacen único. Habiendo aparecido bajo el título de *Ma loi d’avenir*, en su sección conclusiva se lee lo siguiente: «¡Basta de maternidad!, nada de ley de la sangre. Yo digo: basta de maternidad. Si algún día la mujer… se libera de los hombres que le pagan el precio de su cuerpo…, su existencia tendrá… que agradecérsela solamente a su creatividad, para lo cual debe dedicarse a una obra y cumplir una función… Tenéis que resolveros a pasar al recién nacido del pecho de la madre natural por completo al brazo de la madre social, al brazo del ama directamente empleada por el Estado. Así se educará mejor al niño… Tan sólo entonces y no antes se desligarán por sí mismos hombre, mujer y

niño de la ley de la sangre, ley de la explotación de la humanidad»[465].

Aquí se acuña en su versión original esa mujer heroica que había hecho suya Baudelaire. No fueron los escritores los primeros en llevar a cabo su variante lesbiana, sino el círculo saintsimoniano como tal. Los testimonios que aquí entran en cuestión no han sido por cierto bien tratados por los cronistas de la propia escuela. Mas tenemos, con todo, la siguiente curiosa confesión de una mujer que profesaba esa doctrina: «Comencé a amar a mi prójimo la mujer en igual medida que a mi prójimo el hombre… Le dejé al hombre lo que es su fuerza física y la clase de inteligencia que le es propia, pero puse entonces junto a él en su calidad de igual valor la belleza corporal de la mujer y la clase de dones espirituales que le resultan propios»[466]. Gomo un eco de esta confesión suena una reflexión crítica de Baudelaire que no hubiera resultado fácil de pasar por alto, referida a la primera heroína de Flaubert. «Madame Bovary, por lo que en ella hay de más enérgico y de más ambicioso, pero, también, de más soñador… continuó siempre siendo un hombre. Tal como Palas Atenea había salido de la cabeza de Zeus, este singular andrógino conservó toda la fuerza seductora que le es propia a un espíritu viril en un encantador cuerpo femenino»[467]. Y, algo más adelante, añadirá sobre el mismo escrito: «Todas las mujeres intelectuales le estarán sin duda agradecidas por haber elevado lo 'femenino' a una altura… en la que participa de la doble naturaleza que constituye al ser humano perfecto: ser tan capaz de cálculo como de ensoñación»[468]. Con un golpe de mano que es típico en él, eleva así a heroína a la que era la esposa de un pequeño burgués de Flaubert.

Hay en la poesía de Baudelaire un buen número de hechos importantes, e incluso patentes, que han pasado desapercibidos. Entre ellos se cuenta la orientación contrapuesta de los dos poemas lésbicos que se siguen inmediatamente en los «*epaves*»[469]. *Lesbos* es un himno al amor lésbico; *Delphine et Hyppolite*, en

cambio, una condena, por más que agudamente compasiva, de dicha pasión.

> Que nous veulent les lois du juste et de l'injuste?
> Vierges au coeur sublime, honneur de l'archipel,
> votre religion comme une autre est auguste,
> et l'amour se rira de l'Enfer et du Ciel[470]![471]

Así se dice en el primero de estos poemas; y en el segundo, en cambio:

> — Descendez, descendez, lamentables victimes,
> descendez le chemin de l'enfer éternel[472]![473]

Pero la sorprendente dicotomía se explica de este modo: lo mismo que Baudelaire no veía a la lesbiana como problema —ni como uno social ni como disposición particular—, tampoco tenía con respecto a ella, en cuanto prosista podría decirse, ninguna postura. En la imagen de la modernidad ella poseía su lugar; en lo real no la reconocía. Por eso escribe con indiferencia: «Hemos conocido a la filántropa escritora… a la poetisa republicana y a la poetisa del porvenir, sea saintsimoniana o fourierista[474]: pero nunca han podido nuestros ojos… lograr acostumbrarse a toda esta solemne y repulsiva conducta…, estas imitaciones del que es el espíritu masculino»[475]. Sería descaminado por completo suponer así que a Baudelaire se le hubiera ocurrido salir alguna vez con sus escritos a defender en público a la lesbiana. Lo prueban las propuestas que le hizo a su abogado defensor en el proceso habido contra *Les fleurs du mal*. Pues para él no cabe en ningún caso separar la proscripción burguesa de lo que constituye la naturaleza heroica misma de esta pasión. El «*descendez, descendez, lamentables victimes*» son las últimas palabras dirigidas por Baudelaire a la lesbiana,

abandonándola en ese su hundimiento. Uno que es insalvable, porque en la concepción de Baudelaire la confusión no puede desligarse de ella.

El siglo XIX comenzó a utilizar a la mujer firmemente en el proceso de producción exterior al hogar. Pero la haría, sobre todo, de forma primitiva; se la empleaba en fábricas. Con el paso del tiempo debieron manifestarse en ella por lo tanto rasgos masculinos, pues el trabajo en las fábricas la condicionaba, evidentemente sobre todo deformándola. Formas superiores de producción, y hasta la lucha política como tal, podían favorecer rasgos masculinos de una forma más noble. Quizá pueda entenderse en este sentido el movimiento de las Vesubianas[476], que proveería a la revolución de Febrero de todo un cuerpo compuesto por mujeres. «Nos llamamos vesubianas», dicen sus estatutos, «significando con ello que en cada una de nuestras mujeres está activo todo un volcán revolucionario»[477]. En esta clase de modificación producida en el porte femenino cobrarían vigencia unas tendencias que podían activar intensamente la fantasía propia de Baudelaire. Y no resultaría sorprendente que su honda antipatía al embarazo también tuviera algo que ver con ello[478]. La masculinización de la mujer estaría con esto en consonancia. Baudelaire por consiguiente aprobaba el proceso, pero, al tiempo, le importaba mucho liberarlo de la esfera económica. Así consiguió dar a esta dirección evolutiva acento puramente sexual. Lo que nunca perdonaría a George Sand[479] fue quizá que su aventura con Musset[480] profanara los rasgos de una lesbiana.

La atrofia del elemento que llamamos «prosaico» plasmada en la posición de Baudelaire respecto a la lesbiana es también sin duda característica suya en otras partes, cosa que extrañaba intensamente a observadores atentos. Así, en 1895, Jules Lemaître escribe: «Uno se enfrenta a una obra enteramente llena de artificios y contradicciones siempre intencionadas… En el instante en que se complace en la más crasa descripción de los detalles más desconsoladores de la realidad, se entrega al tiempo a un

espiritualismo que nos desvía lejos de la impresión inmediata que las cosas ejercen en nosotros… Baudelaire considera a la mujer o animal o esclava… pero ésta recibe al mismo tiempo los mismos homenajes… que se le tributan a la Virgen… Maldice el ‘progreso’, abomina de la industria de su siglo… y sin embargo disfruta de la especial nota que esta industria ha podido aportar a nuestra vida actual… Yo diría que lo específicamente baudeleriano consiste en aunar siempre dos clases contrapuestas de reacción…, como una pasada con una presente. Una obra maestra de la voluntad…, y la última novedad sin duda alguna dentro del ámbito de los sentimientos»[481][17'1]. Imaginar así esta actitud como una hazaña de la voluntad estaba en el sentir de Baudelaire. Pero su reverso es una falta de convicción, de clarividencia, de constancia. Baudelaire estaba expuesto a un cambio súbito, siempre sorprendente, en cada una de sus emociones: tanto más seductora se figuraba él una manera de vivir situado en los extremos, la que se forma en los encantamientos que proceden de muchos de sus versos más perfectos; así, en algunos de ellos, llega incluso a nombrarla.

> Vois sur ces canaux
> dormir ces vaisseaux
> dont l’humeur est vagabonde;
> c’est pour assouvir
> ton moindre désir
> qu’ils viennent du bout du monde[482][483].

Esta célebre estrofa procede con un ritmo arrullador; su movimiento capta el de los barcos, anclados como están en el canal. Mas lo que anhelaba Baudelaire era un mecerse entre los extremos, como es privilegio de los barcos. La imagen de éstos emerge de este modo cuando de aquello de lo que se trata es de su profunda, silenciada y paradójica imagen de guía: ser llevado así por la grandeza, acogidos en ella. «Estos bellos, grandes barcos, que así

se mecen imperceptiblemente… sobre las aguas tranquilas, estos robustos navíos de aspecto tan nostálgico y perezoso, ¿no nos preguntan en una lengua muda: cuándo zarpamos para la felicidad?»[484]. En los barcos se aúna como vemos la más completa despreocupación con la disposición a un gran esfuerzo. Y esto es lo que sin duda les confiere su significado más secreto. Hay una especial constelación en que también concurren en el hombre grandeza e indolencia, una que impera en la existencia de Baudelaire. Él la descifró y la llamó «la modernidad» precisamente. Así, cuando se pierde en el espectáculo de los barcos anclados en la rada, lo hace para extraer de ellos un símil. Y es que el héroe es tan fuerte, es tan ingenioso y armonioso y está tan bien hecho como esos veleros. Pero en vano le hace señas la alta mar. Sobre su vida hay una mala estrella, la modernidad, que es su ruina. Pues el héroe no está previsto en ella, no posee uso alguno para emplear su tipo. Lo amarra para siempre en un puerto seguro, y lo entrega a un eterno no hacer nada. Así, en esta su última encarnación, el héroe se presenta como dandy. Y si se encuentra una de aquellas figuras, perfectas gracias a su fuerza y a su relajación en todos y cada uno de sus gestos, uno entonces se dice: «ese que pasa tal vez es un hombre rico; mas, con seguridad, esconde un Hércules para el que no hay ninguna clase de trabajo»[485]. Por ello se comporta como si fuera tan sólo su grandeza la que lo mantuviera. Así se entiende que Baudelaire creyera que su callejeo estaba a ciertas horas revestido de la misma dignidad que la tensión de su poesía.

Para Baudelaire el dandy se presenta en su calidad de descendiente de unos grandes ancestros. Para él el dandysmo es el «último destello de lo heroico en tiempos de una abierta decadencia»[486]. Y se complace en descubrir en Chateaubriand[487] una referencia a dandys indios, como testimonio del pasado apogeo que tuvieron esas tribus. No es posible en verdad pasar por alto que los rasgos que se reúnen en el dandy lleven un sello histórico que se halla determinado totalmente. El dandy es creación de los ingleses, en la época en que lideraban el comercio mundial. Toda la

red comercial que envuelve el globo quedaba puesta en manos de los corredores de bolsa londinenses, los cuales en sus mallas detectaban los más variados, frecuentes e insospechados temblores. El comerciante tenía que reaccionar ante ellos, pero no debía permitir que sus reacciones se notaran. Y ese conflicto producido en él, los dandys lo adoptaron en la que era su propia puesta en escena, desarrollando el ingenioso entrenamiento que era preciso para resolverlo. Con ello combinaron la reacción rápida como el rayo con unos gestos y mímica distendidos, fláccidos incluso. El tic, que por un tiempo pasó por distinguido, resulta en cierto modo la torpe y subalterna representación del problema. Lo que sigue será característico: «El rostro del hombre elegante debe siempre… tener algo de desencajado y convulsivo. Tales muecas pueden atribuirse, si es que así se quiere, como a un satanismo natural»[488]. De este modo se pinta la apariencia de un dandy londinense dentro del cerebro de un asiduo a los bulevares parisinos, y así se refleja fisionómicamente en Baudelaire. Su amor al dandysmo no era afortunado. El no poseía en absoluto el don de agradar, que es un elemento relevante dentro del arte de no agradar del dandy. Elevando así a amaneramiento eso que ya por naturaleza debía resultar extraño en él —y en tanto que su creciente aislamiento aumentó aún su inaccesibilidad— cayó en el abandono más profundo.

Baudelaire no gustaba de su época, como sí era el caso de Gautier, ni, en el estilo de Leconte, se podía engañar respecto a ella. El idealismo humanitario propio de Lamartine o Victor Hugo no estaba a su alcance, ni le sería dado, como a Verlaine[489], el refugiarse en la devoción. Carente de unas propias convicciones, él mismo adoptó formas siempre nuevas. *Flâneur*, o apache, o dandy, o trapero serían para él siempre papeles. Pues el héroe moderno no es un héroe: representa héroes. De tal manera, la modernidad heroica resulta ser al fin drama barroco[490], y uno en el cual el papel del héroe se encuentra enteramente disponible. Baudelaire mismo,

oculto al interior de una *remarque*[491], ya indicó esto al margen de su poema de los *Sept viellards*[492]:

> Un matin, cependant que dans la triste rue
> les maisons, dont la brume allongeait la hauteur,
> simulaient les deux quais d'une rivière accrue,
> et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,
>
> un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace,
> je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros
> et discutant avec mon âme déjà lasse,
> le faubourg secoué par les lourds tombereaux[493][494].

Decorado, actor y héroe se reúnen en estas estrofas de manera que es imposible de malentender. Y, en efecto, sus contemporáneos no necesitaban referencias. Cuando estaba pintándolo, Courbet[495] se queja de que Baudelaire cada día tiene diferente aspecto. Champfleury[496] le adjudica el don de disimular la expresión de su rostro como un forzado a galeras evadido[497]. Y, en su malicioso obituario, que testimonia agudeza de visión, le llamaría Vallès[498] un *cabotin*[499][500].

Por detrás de las máscaras que usaba, guardaba el poeta su incógnito en Baudelaire, y tan provocativo como podía parecer en el trato procedía también de circunspecto al interior de su obra. El incógnito es así, en efecto, la ley que rige en su poesía. Su prosodia resulta comparable con el plano de una gran ciudad, en la que uno puede irse moviendo sin llamar la atención, encubierto por los bloques de las casas, los patios, los portales. En este plano, como a conjurados antes de que estalle una revuelta, se les ha asignado a las palabras bien exactamente sus lugares. Pues Baudelaire conspira con el lenguaje mismo. Calcula sus efectos paso a paso. El que siempre evitara descubrirse frente al lector es precisamente lo que han resaltado los mejores. Así, advierte Gide[501] un

desacuerdo entre imagen y cosa que sin duda está muy calculado[502]. Rivière[503] destaca cómo Baudelaire parte normalmente de la palabra remota, cómo la enseña a mostrarse quedamente cuando se aproxima cautelosa a la cosa[504], Lemaître habla de formas de tal índole que atajan la erupción de la pasión[505], y Laforgue resalta la comparación baudeleriana, una que desmiente en cierto modo a la persona lírica y entra en el texto haciendo de aguafiestas. «La nuit s'épassissait ainsi qu'une cloison»[506]: «otros ejemplos podrían encontrarse en abundancia»[507], añade ahí Laforgue[508].

La separación de las palabras en las que parecían apropiadas para un uso elevado y las que estaban excluidas de éste influyó en toda la producción poética, y su validez, desde el comienzo, tampoco fue menor en la tragedia que en la poesía lírica. En los primeros decenios del XIX esta convención estaba incólume, plenamente en vigor. Así, en la primera representación de *El Cid* de Lebrun[509], la palabra *chambre*[510] suscitó un violento murmullo de rechazo. *Otelo*, presentado en traducción de Vigny, se hundió debido al uso del término *mouchoir*[511], cuya sola mención en la tragedia rayaba el punto de lo insoportable. Victor Hugo había comenzado a allanar en la poesía la diferencia entre las palabras propias del lenguaje coloquial y las correspondientes a un lenguaje elevado. Sainte-Beuve fue un precedente también en un sentido parecido. Así, en *La vida de Joseph Delorme*, explica: «He intentado… ser original a mi modesta manera de burgués… A las cosas de la vida íntima las he llamado siempre por su nombre, pero siempre tuve más cerca la cabaña que no el tocador»[512]. Baudelaire iría más allá del jacobinismo lingüístico de Hugo y de las bucólicas libertades de Sainte-Beuve. Sus imágenes son originales por la bajeza de los objetos de comparación, buscando el acontecimiento más banal para aproximarlo a lo poético. Así, nos habla de los «vagues terreurs de ces affreuses nuits│ qui compriment le coeur comme un papier qu'on froisse»[513][514]. Este ademán lingüístico, característico del artista en Baudelaire, sólo se

hace verdaderamente significativo en lo alegórico, donde él imprime a su alegoría lo que tiene de más desconcertante, distinguiéndola así de las corrientes. Con éstas ya había, en último término, poblado Lemercier[515] el parnaso del empíreo, llegándose en ello al punto más bajo de la poesía clasicista. Por eso, sin duda, a Baudelaire no le afectaba en absoluto. Él se vale, en efecto, de un extenso sinfín de alegorías: por medio del entorno en que las coloca varía esencialmente su carácter. *Les fleurs du mal* serán el primer libro en emplear en la lírica la palabra no ya sólo prosaica, sino urbana. Con ello no se evitan locuciones que, libres de la pátina poética, resaltan por el brillo de su sello. Ahí se incluyen *quinquet, wagon* u *ómnibus*, y tampoco se arredra ante el efecto de *bilan*[516]*, réverbère, o voirie*[517]. Se crea así el vocabulario lírico dentro del cual de pronto, y sin preparación de ningún tipo, aparece una alegoría. Si en alguna parte es posible captar el espíritu lingüístico de Baudelaire, es en esta brusca coincidencia. Claudel[518] lo formula definitivamente diciendo que el poeta había unido el modo de escribir propio de Racine con el de un periodista del Segundo Imperio. Ni una sola palabra de su vocabulario está determinada de antemano para la práctica de la alegoría. Este encargo lo asume caso a caso; según de qué se trate, de qué tema esté puesto en la fila para ser acechado, para verse cercado y ocupado. En el golpe de mano que en Baudelaire significa la poesía, el poeta va a hacer de las alegorías sus confidentes. Ellas son las únicas, sin duda, que están en el secreto. Cuando *le Mal, le Repentir o le Souvenir se* muestran, son auténticos centros de la estrategia poética. El fulminante surgimiento de este empleo que, reconocible en su mayúscula, se encuentra así en un texto que no rechaza el vocablo más banal, nos muestra que la mano de Baudelaire está en juego. Su técnica es el golpe de Estado como tal.

Pocos años tras el fin de Baudelaire, coronaría Blanqui su carrera como rebelde y conspirador con una memorable obra maestra. Fue poco después de producirse el vil asesinato del escritor republicado Victor Noir[519]. Blanqui necesitaba procurarse

una visión de conjunto del contingente entero de sus tropas, pues en lo esencial, personalmente, conocía tan sólo a los que eran sus lugartenientes. Le faltaba saber hasta qué punto era conocido entre sus hombres. Lo arregló con Granger[520], su ayudante, que fue quien dio las órdenes para hacer recuento de blanquistas. Geffroy lo describe de este modo: «Blanqui… salió por fin de casa, armado, dijo de nuevo adiós a sus hermanas y fue a ocupar su puesto en los Campos Elíseos. Según el previo acuerdo con Granger, allí debía de tener lugar el desfile de tropas, cuyo secreto general era Blanqui. El conocía bien a cada jefe, y ahora sólo debía ver pasar ante sí, tras cada uno, marcando bien el paso y en formaciones regulares, al total de su gente. Sucedió como estaba convenido. Blanqui pasó revista sin que nadie sospechase lo más mínimo del curioso espectáculo. En la multitud y entre la gente que contemplaba lo mismo que él miraba, se encontraba el anciano apoyado en un árbol y viendo atentamente el tenaz avanzar de sus amigos, que se acercaban mudos entre un murmullo continuamente interrumpido por las exclamaciones»[521]. Con la poesía de Baudelaire se conservó en palabras esa fuerza que había hecho posible que un evento así se produjera.

Baudelaire también quiso en ocasiones reconocer la imagen del moderno héroe en la figura del conspirador. «¡No más tragedias!», escribió en *Salut public*[522] durante las jornadas de febrero. «¡Basta ya con la historia de la antigua Roma! ¿No somos hoy más grandes que fue Bruto?»[523]. Ser más grande que Bruto era, sin duda, ser bien poco grande. Pues cuando Napoleón III accedió al poder, Baudelaire no reconoció en él al César. En esto Blanqui le era superior. Pero más hondo que la distancia entre uno y otro llega lo que a ambos es común, la obstinación y la impaciencia, la fuerza de la indignación y la del odio; y también la impotencia de que ambos participaban por igual. En un verso famoso, Baudelaire se despide con el corazón ligero de un mundo «en que la acción no es hermana del sueño»[524]. Pero el suyo sin duda que no estaba tan desvalido como a él le parecía. La acción de Blanqui era hermana del sueño

de Baudelaire; ambos están así entrelazados. Son las manos que están entrelazadas encima de una piedra bajo la cual Napoleón III había sepultado la esperanza de los combatientes de Junio.

< 2 >

SOBRE ALGUNOS MOTIVOS EN BAUDELAIRE

I

Baudelaire contaba con lectores a los que la lectura de la poesía plantea ciertas dificultades, y a tales lectores se dirige el poema introductorio que encabeza *Les fleurs du mal*. Cierto que con su fuerza de voluntad y su capacidad de concentración no se llega muy lejos; ellos prefieren los goces sensuales y están familiarizados con el *spleen*, que acaba con la receptividad y el interés. Es extraño encontrarse con un lírico que tenga en cuenta a este público, que es sin duda el más desagradecido, pero hay por cierto una explicación. Baudelaire quería ser entendido, y así dedica su libro a los que son parecidos a él. El poema al lector concluye justamente con el apostrofe:

> Hypocrite lecteur, —mon semblable, —mon frère[525]! [526]

El estado de la cuestión resultará aquí más productivo si se lo reformula y si se dice: Baudelaire escribió un libro que de antemano tenía escasa perspectiva de alcanzar un éxito inmediato de público. El contó con un tipo de lector como el que el poema introductorio describe, y resultó ser un cálculo extremadamente perspicaz. El lector al que se orientaba Baudelaire lo suministra la posteridad. Que esto es así, o que, en otras palabras, las condiciones para la recepción de poemas líricos se volvieron más desfavorables, nos lo prueban tres hechos. En primer término, el lírico dejó de ser el poeta como tal. Ya no es «el vate», como aún era Lamartine; ha entrado en un género. (Verlaine hará ya esta especialización palpable; en

cuanto a Rimbaud[527], era un esotérico que, *ex officio*, mantiene al público alejado de su obra.) Un segundo hecho: después de Baudelaire ya nunca se ha vuelto a producir un éxito masivo de poesía lírica. (La lírica de Hugo todavía alcanzó al publicarse una poderosa resonancia, y en Alemania el umbral lo representa el *Libro de canciones*[528].) Pero una tercera circunstancia concurrirá igualmente: el público se hizo incluso más esquivo hacia la lírica que se le había transmitido de antes. Este lapso de tiempo del que aquí se está hablando puede datarse aproximadamente a partir de mediados del siglo pasado. Pero, en la misma época, la fama obtenida por *Les fleurs du mal* se ha extendido sin interrupción. El libro que contaba con tener los menos propicios lectores y al principio no había hallado muchos se iría convirtiendo con el correr de las décadas en un auténtico clásico; pero además se convirtió en uno de los que son más editados.

Si las condiciones de recepción de poemas líricos se han vuelto en verdad desfavorables, no resulta difícil imaginarse que la poesía lírica raramente conserva todavía el contacto con la experiencia de los lectores. Esto podría deberse a que la experiencia propia de éstos se ha modificado en su estructura. Tal conjetura quizá se dé por buena, pero tanto más embarazosa será sin duda la definición de lo que en ella pudo haberse transformado. Alcanzada esta situación, se interroga a la filosofía, y entonces se encuentra uno con un hecho peculiar. Desde los finales del siglo pasado, ésta ha realizado una serie de intentos por apoderarse de la experiencia «verdadera», en contraposición a esa experiencia que se sedimenta en la existencia, normalizada y desnaturalizada, de las masas ya civilizadas. Unos tanteos que suelen encuadrarse bajo el concepto de filosofía de la vida. Como es comprensible fácilmente, tales tanteos nunca habían partido de la existencia del hombre en sociedad. Se reclamaban de la poesía, mejor aún: de la naturaleza y, en último término, de la edad mítica preferentemente. La obra de Dilthey[529] titulada *La vivencia y la poesía* es una de las primeras de la serie, que termina con Klages[530] y con Jung[531], el cual se ha

llegado a adscribir al fascismo. Pero sobre tal literatura se eleva como monumento descollante *Matière et mémoire*, que es la obra temprana de Bergson[532]. Mucho más que las otras guarda ésta las conexiones con la investigación al orientarse por la biología. Su título ya anuncia que la memoria se considera decisiva para la estructura filosófica de la experiencia. Y de hecho, en efecto, la experiencia es cosa de la tradición, lo mismo en la vida colectiva que en el interior de la vida privada. Una experiencia formada, en todo caso, menos con acontecimientos individuales, fijados propiamente en el recuerdo, que con datos que se han acumulado y que son con frecuencia no conscientes, yendo a confluir en la memoria. Claro que, por supuesto, especificar históricamente la memoria no sería el propósito de Bergson. Éste más bien rechaza toda clase de determinación histórica de la experiencia como tal, evitando con ello esencialmente tener que acercarse a esa experiencia de la que surge su filosofía o, por mejor decir, contra la cual ésta misma se había sublevado. Es la inhospitalaria y cegadora de la época de la gran industria. Los ojos que se cierran ante esta experiencia afrontan una de índole complementaria, como su copia espontánea, por así decir. La filosofía de Bergson es un intento de detallar y fijar aquella copia. De este modo da, mediatamente, una referencia de la experiencia que, en la figura de su lector, Baudelaire pone a la vista indeformada.

II

Matière et mémoire va a determinar a tal extremo la esencia de la experiencia en la *durée*, que ahí el lector tiene que decirse: solamente el poeta será el sujeto adecuado de una experiencia así. Y un poeta fue, pues, quien puso a prueba la teoría bergsoniana de la experiencia. La obra de Proust *A la recherche du temps perdu* puede verse pues como el intento de, bajo las presentes

condiciones sociales, producir la experiencia por una vía sintética justamente tal como Bergson la concibe, pues cada vez podemos contar menos con su génesis por vía natural. Pero, por lo demás, Proust en su obra no se sustrae a debatir esta cuestión. Incluso pone en juego un nuevo momento, que encierra en sí una crítica inmanente de las formulaciones bergsonianas. Él no deja en efecto de subrayar el antagonismo que hoy impera entre la *vita activa* y la especial *vita contemplativa*, que se nos abre desde la memoria. Pero en Bergson las cosas se plantean como si encarar la actualización intuitiva del flujo vital fuese cosa tan sólo de una libre y plena decisión. Proust anuncia terminológicamente de antemano su convicción discrepante, pues convierte la memoria pura —la *mémoire pure*— de la teoría bergsoniana en *mémoire involontaire* —una memoria que es involuntaria—. Proust confronta sin tardanza esta memoria con aquella que, siendo voluntaria, se halla bajo el dominio de la inteligencia. Ya las primeras páginas de su enorme obra se encargarán de poner en claro esta relación. En la reflexión con que introduce el término nos habla Proust de lo muy pobremente que muchos años se ha ofrecido a su memoria la ciudad de Gombray, donde sin embargo había pasado una parte importante de su infancia. Antes de que, una tarde, el sabor de una *madeleine* (es decir, de un bollo), sobre el que luego volverá a menudo, le retrotrajera a los viejos tiempos, Proust se habría limitado solamente a lo que le mantenía a disposición una memoria que obedecería a la solicitud de la atención. Ésta sería la *mémoire volontaire*, es decir, el recuerdo voluntario, y lo que sucede en ese caso es que las informaciones que nos imparte sobre lo que ha expirado no retienen consigo nada de ello. «Así ocurre con nuestro pasado. En vano pretenderemos evocarlo voluntariamente; todo el esfuerzo de nuestra inteligencia por conseguirlo no nos es de ninguna utilidad[533]». Por eso Proust no vacila en explicar en resumen que lo expirado se encuentra «fuera del ámbito de la inteligencia, como del campo de influencia de ésta sobre cualquier objeto que sea real… En dónde se hallará no lo sabemos. Y es cosa

del azar que nos topemos con él antes de que muramos o que nunca lleguemos a encontrarlo[534]».

Según Proust, al azar le corresponde que cada cual cobre una imagen de sí mismo, que se pueda adueñar de su experiencia. Depender del azar en este asunto nada tiene por cierto de evidente. Las aspiraciones íntimas del hombre no tienen por naturaleza este carácter inevitablemente privado, y tan sólo lo adquieren después de que la posibilidad de las exteriores haya disminuido, de que se hayan asimilado a su experiencia. El periódico representa uno de los muchos indicios de tal disminución. Así, si la prensa se hubiese propuesto que el lector se apropiara de sus informaciones como parte real de su experiencia, no lo lograría. Pero su propósito es inverso, y sin duda se logra. Consiste en impermeabilizar los acontecimientos frente al ámbito en que pudieran afectar a la real experiencia del lector. Los mismos principios de la información periodística (novedad, brevedad, comprensibilidad y ante todo desconexión de unas y otras noticias entre sí) contribuyen sin duda a dicho éxito en la misma medida que la compaginación y la conducta lingüística aplicada. (Karl Kraus[535] no se cansó de señalar hasta qué punto el hábito lingüístico propio de los periódicos paraliza la imaginación de sus lectores.) La impermeabilización de la información frente a la experiencia también depende del hecho de que la primera no entra en la «tradición». Los periódicos aparecen ante el público en grandes tiradas, y ningún lector dispone tan fácilmente de algo que pudiera «contar de sí» a los otros. Hay que señalar por lo demás que históricamente existe una extremada competencia entre las formas de comunicación. En la sustitución de la antigua relación por la ya moderna información, y de la información por la sensación, se refleja la atrofia creciente y actual de la experiencia. Todas esas formas se apartan igualmente por su parte de la narración, que es una de las formas más antiguas de comunicación que se conoce. Lo que a ésta le importa es transmitir lo que es el puro en-sí de lo ocurrido (tal como hace hoy la información); se sumerge en la vida del relator para participársela a

los oyentes en tanto que experiencia. Por eso lleva adherida sobre sí la huella que corresponde al narrador y ello del mismo modo que la vasija de arcilla la huella de la mano del alfarero.

La obra en ocho volúmenes de Proust nos da idea de qué disposiciones eran precisas para restaurar en el presente la desgastada figura del narrador. Proust la emprendió con magnífica coherencia, y así, desde el comienzo, acometió una tarea elemental: componer un relato de la propia infancia. Su extremada dificultad queda medida al exponer como cosa del azar que, en general, sea realizable, y en el contexto de esas consideraciones va a acuñar el concepto que corresponde a *mémoire involontaire*. Este lleva las huellas de la situación en que se forma, en tanto pertenece al inventario de la persona privada que se halla múltiplemente aislada. Pues allí donde impera la experiencia en su sentido estricto, ciertos contenidos que son propios de nuestro pasado individual entran finalmente en conjunción con los del colectivo en la memoria. Los cultos con su ceremonial y con sus fiestas, en las que en Proust por cierto quizá que no se pensaría nunca, consumaban una y otra vez la amalgama entre estas dos materias en el interior de la memoria. Provocaban la reminiscencia en unas épocas predeterminadas, y seguían teniéndola a la mano durante toda la vida. Reminiscencia voluntaria e involuntaria pierden con ello su exclusión recíproca.

III

En la búsqueda de una determinación que se encuentre más llena de contenido de eso que en la *mémoire de l'intelligence* aparece como producto de desecho de la teoría bergsoniana, es conveniente remitirse a Freud. En el 1921 apareció su ensayo *Más allá del principio de placer*, que establece una correlación entre la memoria (en el sentido de la *mémoire involontaire*) y, de otro lado, la conciencia, teniendo la figura de una hipótesis. Las reflexiones que

en lo que sigue se le añaden no asumen la tarea de demostrarla, debiendo contentarse con comprobar su fecundidad respecto a hechos que estarían muy lejos de los que Freud tuvo presentes en su concepción. Quizás hayan podido ser más bien discípulos de Freud los que se hayan topado con tales hechos. En parte, las elaboraciones en que Reik[536] desarrolla su teoría de la memoria se mueven totalmente en la línea de la distinción proustiana entre la reminiscencia involuntaria y la reminiscencia voluntaria. «La función de la memoria», se lee en Reik, «es la protección de las impresiones, pues el recuerdo tiende a su deterioro. La memoria es en lo esencial conservadora, mientras que el recuerdo es destructivo[537]». La proposición fundamental hecha por Freud donde se fundamentan las elaboraciones señaladas formulaba la hipótesis de que «la conciencia surge justamente en el lugar de la huella de un recuerdo[538]»[539]. «Se caracterizaría, por lo tanto, por la concreta particularidad de que el incidente estimulante no deja en él, como sí en cambio en todos los sistemas psíquicos restantes, la duradera modificación del conjunto de sus elementos, sino que, por decirlo de este modo, se gasta en el fenómeno del devenir consciente[540]». La fórmula fundamental de dicha hipótesis es pues el hecho de «que devenir consciente y dejar una huella en la memoria son incompatibles totalmente para el mismo sistema[541]». Antes bien, los restos del recuerdo son «con frecuencia fuertes y firmísimos si el incidente que los deja atrás no ha llegado nunca a la conciencia[542]». Traduciéndolo al modo de hablar propio de Proust: sólo puede convertirse en componente de la *mémoire involontaire* lo que no ha sido «vivenciado» con conciencia y explícitamente, es decir, aquello que al sujeto no le sucedió como «vivencia». Atesorar «huellas duraderas como fundamento de la memoria» en procesos de estimulación queda reservado según Freud a «otros sistemas» que se han de pensar como distintos del de la conciencia[543]. Según Freud, la conciencia en cuanto tal no recibiría en absoluto ninguna huella albergada en la memoria, poseyendo, al contrario, otra función, y una que, sin duda, es de importancia. Habría de

presentarse justamente como protección frente al estímulo. Pues, en efecto, «para el organismo, la protección contra los estímulos es tarea quizá más importante que la de su misma recepción, hallándose provista a tal efecto de un depósito propio de energía, y teniendo ante todo que preservar las formas especiales de transformación de la energía que en ella tienen su lugar frente al potencial nivelador, y destructor por tanto, de la energía excesivamente grande que trabaja en el exterior[544]». La amenaza de dichas energías es precisamente la del *shock*. Con ello, cuanto más habitualmente quede registrado en la conciencia, tanto menos contará ese *shock* con la posibilidad de provocar un efecto traumático. Así, la teoría psicoanalítica tratará de «entender» la esencia del *shock* traumático «por la rotura de la protección contra los estímulos». Según ella, el miedo tiene «su principal significado» en la «falta de disposición para la angustia[545]».

La investigación hecha por Freud la motivó un sueño que era típico en el caso de neuróticos traumáticos. Uno que reproduce la catástrofe que, en su momento, les había afectado. Los sueños de tal índole «pretenden», según Freud, «recuperar el dominio del estímulo mediante el desarrollo de la angustia cuya omisión se ha convertido en causa de la neurosis traumática[546]». Algo muy semejante parece haber tenido en mente Valéry. La coincidencia merece señalarse, dado que éste es uno de los que se han interesado por el modo particular de funcionamiento de los mecanismos psíquicos en las condiciones actuales de existencia (y además se mostró capaz de hacer compatible ese interés con la tarea de su producción poética, que siguió siendo puramente lírica, con lo cual se presenta como el único autor que nos remite inmediatamente a Baudelaire). «Las impresiones y percepciones sensibles del hombre», leemos justamente en Valéry, «pertenecen, consideradas en y para sí… al género de las sorpresas; ellas atestiguan de este modo una insuficiencia en el hombre… El recuerdo es… un fenómeno elemental que tiende a concedernos el tiempo necesario para la organización» de la recepción de los

estímulos «que nos ha faltado en un principio[547]». La recepción del *shock* queda aliviada a través de un entrenamiento en el dominio eficaz de los estímulos, dominio al cual, cuando hay necesidad, pueden contribuir de igual manera el sueño y el recuerdo. Mas, normalmente, este entrenamiento ha de incumbir, según supone Freud, a la conciencia despierta como tal, la cual tiene su sede en una capa concreta del cerebro que habría de quedar «tan calcinada bajo el efecto que ejercen los estímulos» que habría que presentar «las condiciones que son más favorables y adecuadas para su recepción[548]». Que el *shock* sea atajado de tal modo, detenido así por la conciencia, le daría al suceso que nos lo ocasiona carácter de vivencia en sentido eminente. Y esterilizaría ese suceso (al incorporarlo de manera inmediata al registro consciente del recuerdo) para toda posible experiencia poética.

Se anuncia de este modo la pregunta de en qué forma podría la poesía lírica fundarse en una experiencia para la cual la vivencia del *shock* se ha convertido en norma. De esa poesía, como tal, debería esperarse por lo tanto un grado elevado de conciencia; así despertaría la idea de un plan que en el proceso de su elaboración ya estuviera en obra. Y esto es aplicable totalmente a la poesía de Baudelaire, cosa que, además, lo liga a Poe precisamente entre sus predecesores, y entre sus sucesores, justamente, lo ligará de nuevo a Valéry. Las consideraciones que Proust y Valéry han planteado sobre Baudelaire se complementan providencialmente. Proust ha escrito un ensayo sobre Baudelaire que, en su alcance, aún es superado en reflexiones de su obra novelesca. Y en su *Situation de Baudelaire* Valéry nos dio la introducción canónica y clásica a *Les fleurs du mal*. Dice allí: «El problema tenía que plantearse para Baudelaire del modo siguiente: llegar a ser sin duda un gran poeta, pero no Lamartine, ni Hugo, ni Musset. No quiero decir que este propósito fuera uno consciente en Baudelaire; pero tenía que darse en él por fuerza: incluso era, propiamente hablando, Baudelaire, como tal, este propósito. Ésa era su razón de Estado[549]». Tiene por lo demás algo de extraño hablar de razón de Estado en un

poeta, lo que implica además algo notable: la emancipación de las vivencias. La producción poética de Baudelaire tiene asignada una tarea. Y es que él entrevió espacios vacíos en los que insertaba sus poemas. La suya se puede así determinar no ya sólo como una obra histórica, como cualquier otra lo es sin duda, sino que ella misma quiso serlo y así también se entendió a sí misma.

IV

Cuanto mayor es la participación del momento de *shock* en las impresiones individuales, cuanto más incansablemente tiene que mantenerse la conciencia alerta en interés de la protección contra los estímulos, cuanto mayor es el éxito con que opera, tanto menos aquéllas lograrán penetrar en la experiencia, y así también tanto mejor realizan el concepto de vivencia. La peculiar función de defensa contra los estímulos quizás en último término se pueda ver en esto: asignar al suceso, a costa de la integridad de su contenido, un exacto punto temporal en el interior de la conciencia. Ese sería un logro extraordinario de la reflexión en cuanto tal, haciendo del suceso una vivencia. En cambio, si fallase, se instalaría ahí esencialmente el miedo placentero o (las más de las veces) desagradable que, según Freud, sanciona el fallo en la defensa contra el *shock*. Baudelaire fijaría este hallazgo mediante una imagen estridente. Habla de un duelo en el que el artista grita de espanto antes de ser vencido[550]. Y este duelo es, sin duda, el proceso mismo de creación. El poeta colocó por tanto la experiencia del *shock* en el corazón de su trabajo. No hay duda alguna de que este testimonio sea en extremo significativo, apoyándolo las declaraciones de algunos de sus contemporáneos. A merced del espanto, a Baudelaire no le es extraño provocarlo. Vallès refiere sus extrañas muecas[551]; Pontmartin[552] nos advierte del visaje embargado de Baudelaire representado en un cuadro de

Nargeot[553]; Claudel se extiende sobre la cortante acentuación que utilizaba en el curso de la conversación; Gautier nos habla de los «espaciados» que a Baudelaire le encantaba introducir cuando declamaba sus poemas[554]; Nadar describe sus abruptos pasos[555].

La psiquiatría conoce diferentes tipos traumatófilos. Baudelaire hizo causa de detener con toda su persona, espiritual y física, cualquier *shocks*, da igual de qué viniera. La esgrima proporciona, en todo caso, la imagen de su defensa contra el *shock*. Guando presenta a su amigo Guys, va a buscarlo a la hora en la que ya todo París duerme, recogiendo en su descripción «cómo está inclinado hacia la mesa, observando la hoja de papel con la agudeza con que, en pleno día mira las cosas que hay en torno a sí; cómo esgrime su lápiz, su pincel y su pluma; hace saltar el agua del vaso hasta el techo y prueba luego la pluma en su camisa; apresurado y violento, se afana en su trabajo, como si se temiese que se le escaparan las imágenes. Así, es pendenciero estando solo, y hasta a sí mismo se atropella[556]». Entregado a una esgrima tan fantástica se retrató a sí mismo Baudelaire en la estrofa inicial de *Le soleil*, y ése es sin duda el único pasaje en todo el libro de *Les fleurs du mal* que lo muestra entregado a su trabajo poético.

> Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures
> les persiennes, abri des secrètes luxures,
> quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
> sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
> je vais m’exercer seul à ma fantasque escrime,
> flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
> trébuchant sur les mots commes sur les pavés,
> heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés[557][558].

La del *shock* es de las experiencias que sin duda fueron determinantes para el modo de hacer de Baudelaire. Gide trata

justamente a este respecto de las intermitencias entre imagen e idea, entre palabra y cosa, en las cuales la excitación poética halla su sede estricta en Baudelaire[559]. Rivière ha señalado los golpes subterráneos que sacudieron el interior del verso baudeleriano, provocando el efecto de que las palabras comenzaran a desmoronarse sobre sí. Rivière puso además de manifiesto muchas de esas palabras claudicantes[560]:

> Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
> trouveront dans ce sol lavé comme une grève
> le mystique aliment qui *ferait* leur vigueur[561]?[562]

O también:

> Cybèle, qui les aime, augmente ses verdures[563][564].

Aquí encontrará asimismo su sitio el famoso comienzo de poema:

> La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse[565][566].

Así, hacer justicia a todas estas ocultas legalidades también fuera del verso era el propósito que Baudelaire persiguió tenazmente en *Spleen de París*, sus poemas en prosa. En su dedicatoria de la colección al redactor jefe de la *La Presse*, Arsène Houssaye, se lee: «¿Quién de nosotros no habría ya soñado en los días de máxima ambición el milagro de lograr una prosa poética? Ha de ser sin duda musical, mas sin ritmo ni rima; bastante áspera y dúctil como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los *shocks* de la conciencia. Este ideal, que puede convertirse en una *idea fija*, nace sobre todo de la

frecuentación de ciudades gigantescas, con la red de innumerables relaciones que ahí se entrecruzan[567]».

El pasaje sugiere una doble constatación. De un lado, nos instruye sobre el contexto íntimo que se da en Baudelaire entre la figura que corresponde al *shock* y el diario contacto con las grandes masas urbanas. Pero, además, instruye sobre eso que, propiamente hablando, habría que entender por esas masas. No puede estar hablándose de ninguna clase, de ningún colectivo, sin importar cuál fuere su estructura. No se trata ahí sino de una amorfa multitud de transeúntes, del público de la calle[568]. Y esta multitud, cuya existencia nunca olvida Baudelaire, no llegó a posar como modelo estricto en ninguna de sus obras, pero se estampa en su creación como figura oculta, tal como también la representa la figura oculta del fragmento arriba citado. También en ella se puede descifrar la imagen misma del luchador de esgrima: los golpes que reparte se destinan a abrirle camino entre la multitud. Por supuesto, los *faubourgs* en que el poeta *de Le soleil* se adentra están desiertos. Mas la secreta constelación de que se trata (en ella la belleza de la estrofa se vuelve transparente hasta en el fondo) deberá entenderse de este modo: la multitud espectral de las palabras, como de los fragmentos y comienzos de verso, con los cuales libra el poeta, en las calles apartadas, la lucha por su poético botín.

V

La multitud: ningún tema se impondrá con más autoridad a los literatos del siglo XIX. Había acertado con las disposiciones para, en amplios estratos en los que leer ya era corriente, conseguir formarse como público. Así se convirtió en comanditaria; quería reencontrarse, como los donantes en los cuadros de la vieja Edad Media, dentro de la novela coetánea. El autor de más éxito de aquel siglo se adaptó a esa demanda por una estricta necesidad interior.

La multitud significaba para él, casi en sentido antiguo, la multitud del público, de los clientes. Hugo es así el primero que habla de la multitud desde los títulos: *Les misérables, Les travailleurs de la mer*, y era el único en Francia capaz de competir con éxito con la nueva novela de folletín. El maestro del género, que para la gente humilde comenzó a convertirse en fuente de una auténtica revelación, fue, como se sabe, Eugène Sue. En 1850 fue elegido por una gran mayoría como representante de la ciudad de París en el Parlamento, y así, no por azar, el joven Marx encontró pretexto para atacar *Les mystères de Paris*. La tarea de extraer la férrea masa del proletariado de aquella amorfa a la que entonces trataba de adular un simple socialismo esteticista se la propuso ya tempranamente. Por eso la descripción que hace Engels de esta masa en su obra de juventud preludia, tímidamente como siempre, uno de los temas propiamente marxistas. En *La situación de la clase obrera en Inglaterra* se lee lo siguiente: «Una ciudad como Londres, donde se puede caminar horas enteras sin llegar tan siquiera al principio del fin, sin encontrarse el más mínimo signo que nos anuncie la vecindad del campo llano, sí que es una cosa peculiar. Esta colosal centralización, esta aglomeración de tres millones y medio de personas en un solo punto, centuplica la fuerza de esos mismos tres millones y medio… Pero el sacrificio que… eso cuesta sólo se descubre algo más tarde. Si se ha caminado un par de días el empedrado de las calles principales…, sólo entonces se advierte el hecho de que todos estos londinenses han tenido que sacrificar la mejor parte de su humanidad para llevar a cabo las maravillas de la civilización de las que ahora su ciudad rebosa; que cien fuerzas que en ellos se encontraban como adormecidas han sido reprimidas permaneciendo en la inactividad… La congestión de las calles tiene ya algo repugnante, algo contra lo cual nuestra naturaleza se rebela. Las centenas de miles de todas las clases y todas las posiciones que se apretujan unos contra otros, ¿no son todos personas, con las mismas cualidades y capacidades y con el mismo interés en ser felices?… Y sin embargo pasan, corriendo siempre, unas junto a

otras, como si nada tuvieran en común, como si no tuvieran que ver unas con otras; y, sin embargo, el único acuerdo que hay entre ellas es el tácito de que cada cual se mantenga del lado de la acera que le viene a caer a su derecha, para que ambas corrientes del gentío que se van cruzando a toda prisa no vayan a detener una a la otra; y sin embargo, a nadie se le ocurre dedicar una mirada a sus compañeros. La brutal indiferencia, el insensible aislamiento de cada individuo en sus intereses privados, resalta aquí de modo tanto más hiriente y repelente cuanto más comprimidos aparecen estos individuos dentro de su espacio reducido[569]».

Esta descripción es notoriamente diferente de las que se podrían encontrar en los libros de algunos escritores franceses, como Gozlan[570], Delvau o bien Lurine[571], pues le faltan la habilidad y desenvoltura con que *el flâneur* se mueve entre la multitud, y que el folletinista ha aprendido de él de carrerilla. Para Engels sin duda la multitud posee algo de conturbador, produciendo en él una automática reacción moral, a la que agrega luego otra estética, desagradándole el *tempo* con que los transeúntes van pasando a gran velocidad, simplemente unos junto a otros. Pero el encanto de su descripción lo constituye el advertir cómo en ella el insobornable hábito crítico se une al antiguo tono patriarcal. Y es que el autor procede de una Alemania todavía provinciana: quizá nunca haya sentido la tentación de perderse en un río de personas. Cuando, poco antes de su muerte, Hegel fue a París por vez primera, le escribió a su mujer: «Voy por las calles; las personas tienen exactamente el mismo aspecto que en Berlín —todas trajeadas más o menos igual y más o menos con los mismos rostros—; tienen la misma apariencia, pero en una masa populosa[572]». Para el parisino moverse en esa masa ya era sin duda algo natural, y por grande que fuera la distancia que él mismo pretendiese tomar de ella, quedaba contagiado de su influjo, no pudiendo contemplarla desde fuera como Engels hacía. Por lo que concierne a Baudelaire, la masa le es tan poco algo exterior que en su obra puede

rastrearse cómo, deslumbrado y atraído, se defiende de ella al mismo tiempo.

La masa es tan intrínseca a Baudelaire que en vano se busca en él su descripción. Y es que los más importantes de sus temas casi nunca se encuentran en forma de descripciones en su obra. Porque a él, como dice Desjardins[573], «le cuesta más trabajo sumergir la imagen en la memoria que adornarla y pintarla[574]». Tanto en *Les fleurs du mal* como en el *Spleen de Paris* en vano se buscará un equivalente de las descripciones urbanas en las que Victor Hugo era maestro. Baudelaire no describe ni la ciudad ni a los habitantes, renuncia que le puso en situación de evocar a los unos mediante la figura de la otra. Su multitud es siempre la de la gran ciudad, y su París siempre está superpoblado. Esto es lo que lo hace muy superior a Barbier, donde, al ser la descripción su procedimiento, masas y ciudad tienen que ir cada cual por su lado[575]

En los *Tableaux parisiens* es casi comprobable por doquier la presencia secreta de una masa. Cuando Baudelaire toma como tema el crepúsculo matutino, en las calles desiertas hay algo de ese «silencio de un hervidero» que siente Hugo en el París nocturno. Tan pronto como Baudelaire posa la mirada en las láminas de los atlas de anatomía expuestos a la venta en los polvorientos *quais* del Sena, en esas páginas la masa de los muertos ha pasado a ocupar inadvertidamente el lugar en que podían verse esqueletos individualizados. Una masa compacta avanza en las figuras de la «*Danse macabre*». Destacarse de la masa con el paso que no puede mantener el *tempo* y pensamientos que nada saben ya del presente constituye el heroísmo que aún impulsa a las arrugadas mujeres a las que sigue en su camino el ciclo entero de *Les petites vieilles*. La masa era el velo en movimiento a cuyo través se ve París[576] en la poesía de Baudelaire. Velo cuya presencia determina uno de los poemas más famosos de *Les fleurs du mal*.

Ni un solo giro ahí, ni una palabra nombra a la multitud en el soneto *À une passante*. Y, sin embargo, el incidente se apoya sólo en ella, lo mismo que la marcha del velero se apoya en el viento:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
une femme passa, d'une main fastueuse
soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
la douceur qui fascine et le plaisir que tue.

Un éclair… puis la nuit! — Fugitive beauté
dont le regard m'a fait soudainement renaître,
ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
o toi que j'eusse aimée, o toi qui le savais[577]![578]

Con velo de viuda, velada por el hecho de ir arrastrada en silencio por la muchedumbre, una desconocida cruza su mirada con el poeta. Lo que este soneto da a entender es así, retenido en una frase: la aparición que fascina de ese modo al habitante de la gran ciudad —muy lejos de tener en la multitud exclusivamente a su rival, sólo un elemento hostil a él— sólo la multitud la proporciona. Y es que el arrobo del habitante de la gran ciudad es un amor no tanto a primera como a última vista. Es una despedida para siempre que coincide exactamente en el poema con el instante de la seducción. Con lo cual el soneto nos presenta la figura del *shock*, más aún, la figura de una catástrofe. Pero ésta ha afectado al sentimiento del que es así sobrecogido. Lo que contrae compulsivamente al cuerpo —*crispé comme un extravagant*, puede leerse— no es el embeleso de aquel del que eros toma posesión en todas las moradas de su esencia, teniendo más de la sexual perplejidad que puede sobrecoger al solitario. Que estos versos «tan sólo podían haber surgido en una gran ciudad[579]», como ha opinado Thibaudet, no

quiere decir mucho. Pone de manifiesto los estigmas que la existencia en una gran ciudad inflige al amor en cuanto tal. No de distinto modo vino a leer Proust este soneto, y por eso a la copia de la mujer de luto que un día se le apareció en Albertine quiso proveerla del apodo tan adecuado de «la parisina». «Cuando Albertine volvió a mi habitación, llevaba un vestido negro de satén. La hacía muy pálida, y semejaba el tipo de la fogosa parisina y, sin embargo, al tiempo, de la mujer que, desacostumbrada al aire fresco, contagiada por su modo de vida entre las masas y, quizá también, por el influjo del vicio, cabe reconocer rápidamente en la mirada que se mueve inquieta desde sus pómulos sin afeite de carmín[580]». Así aparece, todavía en Proust, el objeto concreto de un amor como sólo lo experimenta el habitante de las grandes ciudades, como Baudelaire lo conquista en el poema, y del que no raras veces se podría decir que su consumación le resultó ahorrada menos que negada[581].

VI

Entre las versiones más antiguas del motivo de la multitud puede considerarse como clásica la de un relato de Poe que había traducido Baudelaire. El relato se distingue de otros muchos por algunas curiosas concreciones, y tan sólo es preciso seguir éstas para darse con unas instancias sociales que son tan poderosas y que están tan ocultas que podrían contarse justamente entre aquellas de las que sólo puede provenir ese efecto sin duda múltiplemente mediado, y tan sutil como penetrante, en la producción artística como tal. La narración se titula *El hombre de la multitud*, Londres constituye su escenario, y de narrador hace un hombre que, después de una larga enfermedad, se adentra por vez primera en el trajín de la ciudad inmensa. En las últimas horas de la tarde de un día de otoño el observador está instalado tras la ventana

de un gran local en Londres. Allí pasa revista a los clientes que tiene en torno a sí, y hojea los anuncios de un periódico; pero, ante todo, su mirada se va posando en la multitud que va pasando ante su ventana. «La calle es de las más vivas y animadas que hay en la ciudad; durante todo el día había estado llena de personas. Pero ahora, con la irrupción de la oscuridad, la multitud crecía por minutos; y cuando ya se habían encendido las farolas de gas, dos densas, masivas corrientes de transeúntes pasaron por delante del café. No me había sentido nunca todavía situado en la misma disposición a aquella hora de la tarde; paladeé la nueva excitación que al contemplar el océano de ondeantes cabezas me había sobrevenido de repente. Luego, poco a poco, fui dejando de prestar atención a lo que ocurría en el espacio en el cual me encontraba, y me perdí en la contemplación de aquella escena callejera[582]». La fábula a que este preludio pertenece, con ser importante, debe dejarse a un lado, pues lo que aquí se quiere examinar es ese marco en el que transcurre.

Tan tétrica y difusa como la luz en la que se mueve aparece en Poe la multitud londinense. Lo cual no vale sólo para la chusma que, al llegar la noche, sale al exterior de «sus guaridas[583]». Poe describe la clase de los empleados superiores del siguiente modo: «La mayoría perdía ya bastante pelo, y la oreja derecha solía estar separada de la cabeza a consecuencia de su utilización como sostén para el portaplumas. Habitualmente, todos manejaban sus sombreros empleando ambas manos, y todos llevaban relojes bien sujetos con leontinas de oro, relojes de una forma ya pasada de moda[584]». Y aún más asombrosa es la descripción de la multitud por la forma misma en que se mueve. «La mayoría de los que pasaban aparentaban ser personas satisfechas que pisaban con ambos pies el suelo. Parecían sólo concentrados en abrirse paso en la multitud. Fruncían las cejas y lanzaban a fondo sus miradas hacia todos lados. Cuando recibían el empujón de un cercano transeúnte, no daban muestra alguna de impaciencia; ordenaban la caída de la ropa y se apresuraban nuevamente. Otros, y éste era un grupo

grande, hacían desordenados movimientos, con el rostro más rojo cada vez; hablaban para sí y gesticulaban como si justamente a consecuencia de aquella incontable multitud de que se veían rodeados estuvieran solos por completo. Al hallar un obstáculo a su paso, cesaban de murmurar súbitamente; pero sus gestos se hacían más vehementes, y entonces esperaban con sonrisa ausente y forzada que se apartaran los que obstruían el camino. Cuando les empujaban, saludaban muy efusivamente al mismo que les diera el empellón, y entonces parecían sumamente confusos[585]»[586]. Se podría pensar que se está hablando de hombres medio borrachos, miserables, y, al contrario, se trata de «personas que ocupan una buena posición, comerciantes, abogados y especuladores en bolsa[587]»[588].

La imagen que Poe proyectó no se podría calificar de realista, mostrando así en obra una fantasía peculiar, planificadamente desfiguradora, que empuja al texto muy lejos de aquellos que se suelen ofrecer por modelo de realismo socialista. Barbier, uno que está entre los mejores que podría invocar tal realismo, nos describe las cosas de una manera mucho menos extraña, mostrando un tema que es más transparente, el de la masa de los oprimidos. Mas de ellos no es posible que tratemos en Poe. Él aquí remite sin más a «la gente», y en el espectáculo que se le ofrecía advirtió, igual que Engels, como una amenaza. Y será justamente esta imagen de la multitud de la metrópoli la determinante en Baudelaire. Si éste sucumbió a la violencia con que ella lo iba atrayendo a sí y, en cuanto *flâneur*, hizo al fin de él uno de los suyos, no por ello lo abandonaría el sentimiento de su condición inhumana. Así, se hace su cómplice mientras que casi en el mismo instante se separa de ella. Se compromete con ella en lo más hondo para lanzarla a la nada de improviso después de *una* mirada de desprecio. Esta particular ambivalencia tiene algo de fuerte y fascinante cuando nos la confiesa conteniéndose, y con ella se puede conectar el encanto difícilmente analizable y explicable que emana de su *Crepúsculo vespertino*.

VII

Baudelaire se complació en equiparar a ese hombre de la multitud, tras cuyo rastro el narrador de Poe cruza de parte a parte aquel Londres nocturno, con el tipo concreto del *flâneur*[589]. En eso no podemos ya seguirle: el hombre de la multitud no es un *flâneur*. En él, la sosegada cede el lugar a la actitud maníaca. Por eso cabe inferir aquello en que el *flâneur* habrá de convertirse cuando se le quita del entorno al que él, sin duda, pertenece. Si le fue alguna vez proporcionado por Londres, no lo fue desde luego por aquel que está descrito en Poe. Si se mide por éste, todavía el París de Baudelaire conserva rasgos de los viejos tiempos. Existían aún transbordadores que cruzaban el Sena allí donde más tarde se tendieron puentes. En el año en que Baudelaire murió, aún se le pudo ocurrir a un empresario hacer poner en circulación, para comodidad de los vecinos que se lo podían costear, unas quinientas sillas remolcadas a mano. Los pasajes, en los cuales el *flâneur* evitaba la visión de los vehículos, unos que no admiten para nada al peatón como competencia, aún seguían gozando de notable popularidad[590]. Sin duda que ya estaba el transeúnte que se apretuja en la multitud; pero seguía estando ese *flâneur*, que necesita margen de maniobra y que no desea prescindir de su vida privada. Los muchos han de atender a sus negocios; y es que, en el fondo, el hombre privado solamente puede callejear cuando desborda el marco en cuanto tal. Donde el tono lo marca la vida privada hay tan poco lugar para el *flâneur* como dentro del tráfico febril de la City. Londres tiene su hombre de la multitud. Frente a él el gandul Nante, una figura que fue muy popular en el Berlín anterior a marzo de 1848, tiene quizá en él su contrapunto; el *flâneur* parisino vendría a ser la pieza entre uno y otro[591].

En cuanto a cómo mira a la multitud la persona privada, nos informa un pequeño texto en prosa que es el último escrito de E. T. A. Hoffmann, editado bajo el título de *El primo de la ventana del*

chaflán. Quince años anterior al relato de Poe, representa sin duda uno de los intentos más tempranos de captar la imagen de la calle en una gran ciudad. Merece pues la pena señalar las diferencias que hay entre ambos textos. El observador que muestra Poe mira a través de la ventana de un local que se encuentra abierto al público; el primo en cambio está bien instalado al interior de su domicilio. El observador de que habla Poe sucumbe por entero a una atracción que terminará por arrastrarlo al torbellino de la multitud. Pero ese primo de quien habla Hoffmann es en realidad un paralítico, asomado y solo en su ventana, que no podría seguir esa corriente aunque la sintiera en su persona. Allí, elevado sobre la multitud, como lo sugiere la atalaya en la que se encuentra su vivienda, va pasando revista a los que pasan. Es día de mercado, y la masa se siente en su elemento. Sus anteojos de ópera le permiten aislar como escenas de género. La actitud interna del usuario es correspondiente totalmente con el empleo normal de este instrumento. Lo que pretende es, según confiesa, iniciar así a sus visitantes en las «primicias del arte de mirar[592]»[593], y éste consiste en la capacidad para disfrutar cuadros vivientes, lo mismo que persigue por lo demás también el *Biedermeier*[594]. Las sentencias más bien edificantes van proveyendo la interpretación[595]. El texto se puede pues considerar como un intento cuya realización empezaba a estar próxima. Pero está claro que se emprendió en Berlín bajo condiciones que frustraron su éxito completo. Si Hoffmann hubiese pisado sólo alguna vez París o Londres, si se hubiese propuesto representar una masa como tal, no se habría quedado en un mercado; no habría colocado a las mujeres de manera tan predominante; quizá habría abordado los motivos que Poe extrae de la multitud cuando se mueve bajo la luz de gas. Aunque, por lo demás, dichos motivos no habrían sido menester para resaltar la esencia lúgubre que otros fisionomistas de la gran ciudad han detectado. El hondo testimonio de Heinrich Heine[596] precisa bien aquí lo que decimos: «En primavera», informa un corresponsal a Varnhagen[597] en 1838, «sufrió

enormemente de los ojos. La última vez, recorrí con él un largo tramo de los bulevares. La vida, el brillo de esta calle única entre las de su especie, provocaba en mí una admiración casi sin límites, rebatiendo lo cual esta vez Heine me destacó de pronto, ejemplarmente, el intenso horror que se concita en este puntual centro del mundo[598]».

VIII

Angustia, repulsión y horror enorme despertó la multitud de la gran ciudad en los primeros que la miraron a los ojos. Para Poe, posee algo de bárbaro. La disciplina apenas la domeña. Más tarde, James Ensor[599] no se ha cansado de confrontar en ella justamente la disciplina con el desenfreno. Este artista tiene preferencia por mostrar corporaciones militares entre sus bandas carnavalescas que nos pinta, y unas y otras se llevan entre sí modélicamente: es decir, como el fiel modelo propio de los Estados totalitarios, donde las fuerzas de la policía siempre se alían con los maleantes. Valéry, que posee una mirada siempre penetrante para el complejo de síntomas denominado «civilización», define al menos una de las circunstancias pertinentes. «El actual habitante de los grandes centros ciudadanos», escribe agudamente, «recae en un estado de salvajismo, quiere decirse, uno de aislamiento. La sensación de referencia a los demás, manteniéndose incluso en alerta constante por la necesidad, se va embotando paulatinamente en el funcionamiento ya sin roces del mecanismo social. Cualquier posible perfeccionamiento de dicho mecanismo… desvigoriza ciertos modos de comportamiento, ciertos estímulos de nuestro sentir[600]». Y es que el confort aísla, mientras acerca a sus usufructuarios, por otro lado, al mismo mecanismo. Por ejemplo, con la invención de la cerilla hacia mediados de siglo, entra en escena una serie de innovaciones que tienen en común la sustitución de una serie

compleja de operaciones por una manipulación más bien abrupta. La evolución se produce en muchos ámbitos. Se hace evidente en el caso del teléfono, donde, en lugar del constante movimiento que había que aplicar a la manivela propia de los viejos aparatos, ha aparecido el levantar un auricular. Entre los innumerables gestos de conmutar, insertar, apretar, etc., el «disparo» propio del fotógrafo fue también muy rico en consecuencias. La leve presión hecha con el dedo bastaba para fijar un acontecimiento a lo largo de un tiempo ilimitado. Con ello, el aparato propinaba de repente y al instante un póstumo *shock*. A esta clase de experiencias táctiles se añadirían experiencias ópticas como las que trae por ejemplo la sección de anuncios de un periódico, pero también el tráfico en las grandes ciudades. El moverse en su medio condiciona sin duda al individuo con una serie de *shocks* y colisiones. En los puntos de cruce peligrosos lo contraen, como si fueran golpes emitidos por una batería, inervaciones en rauda sucesión. Baudelaire nos habla así del hombre que se sumerge en una multitud como en una reserva de energía eléctrica. Lo define en seguida, circunscribiendo con ello la experiencia que es la propia del *shock*, como «un *caleidoscopio* que se encuentra provisto de conciencia[601]». Si los transeúntes que hay en Poe lanzan miradas para todos lados aparentemente sin motivo, los actuales ya tienen que hacerlo para orientarse respecto a las señales que regulan el tráfico. La técnica sometió al sensorio humano a un entrenamiento de índole compleja, y así llegó el día en el que el cine correspondió a una nueva y más que urgente necesidad de estímulos. En el cine, en efecto, la percepción al modo de los *shocks* cobra validez en calidad de principio formal. Lo que en la cadena de montaje conforma el ritmo de la producción es lo que en el cine fundamenta el ritmo propio de la recepción.

No en vano insiste Marx en señalarnos hasta qué punto en la artesanía la conexión de los momentos de trabajo resulta fluida. En cambio, en la cadena de montaje, frente a los obreros de la fábrica, dicha conexión siempre aparece autónoma en cuanto ya reificada. La pieza trabajada alcanza ahora su radio de acción con

independencia de la voluntad del trabajador. Pero además se sustrae a él empleando igual obstinación: «A toda producción capitalista», según escribe Marx, «le es común el hecho de que el obrero no maneja la que es la condición de su trabajo, sino a la inversa: la condición de su trabajo maneja ahí al obrero, aunque tan sólo con la maquinaria cobra esta inversión su realidad tangible técnicamente[602]». Y es que en el trato con la máquina aprenden los obreros a coordinar su «propio movimiento con el movimiento continuo y uniforme de lo que es un autómata[603]». Con estas palabras van a iluminarse con luz propia esas absurdas uniformidades que Poe quiere imponer a la multitud. Uniformidad en el vestuario como también en el comportamiento, y no en último término en la expresión del rostro. Las sonrisas dan mucho que pensar. Probablemente son las hoy corrientes en el conocido *keep smiling*[604], viniendo a ser un parachoques mímico. «Todo trabajo en la máquina requiere», se lee en el contexto que ha quedado arriba señalado, «un previo adiestramiento del obrero[605]». Y uno que se debe distinguir estrictamente respecto al ejercicio. En efecto, este último, único determinante en la artesanía, tenía aún sitio en la manufactura. Una a cuya base «cada rama particular de la producción encuentra en la *experiencia* su correspondiente figura técnica para irla perfeccionando *lentamente*». Y, por supuesto, cristaliza con rapidez, «en cuanto se ha alcanzado un grado determinado de madurez[606]». Pero, por otro lado, esta clase de manufactura produce, «en cada obra manual de la que se apodera, una clase de obreros no cualificados a los que el artesanado, por su parte, excluía rigurosamente. Cuando la especialización simplificada por entero se desarrolla en virtuosismo a costa de la entera capacidad de trabajo, entonces ya comienza a hacer también de la falta de todo desarrollo una concreta especialidad. Junto con dicha jerarquización aparece la escisión de los obreros en cualificados y no cualificados[607]». Ese obrero no cualificado es el más humillado en todo caso por el adiestramiento con la máquina. Y esto porque, sin duda, su trabajo es impermeable a la experiencia. En él el

ejercicio ha perdido todo su derecho[608]. Lo que lleva a cabo el Luna Park con sus bamboleos y atracciones afines es tan sólo un ensayo del adiestramiento al que el obrero, cuando es uno no cualificado, es sometido en el seno de la fábrica (un ensayo que a veces debía convertírsele en el programa entero; en efecto, el arte del excéntrico, ése en el cual el hombrecillo podía desde ahora ejercitarse en el seno de los Luna Parks, floreció al mismo tiempo que lo había hecho el desempleo). Y es que el texto de Poe hace así de pronto transparente la que es la verdadera conexión entre desenfreno y disciplina. Allí, sus transeúntes se comportan como si, adaptados al autómata, sólo se pudieran todavía seguir expresando automáticamente. Su conducta, en efecto, es sin duda reacción al *shock*. «Cuando les empujaban, saludaban muy efusivamente al mismo que les diera el empellón[609]», según ya vimos antes en la cita.

IX

A la vivencia del *shock* que el transeúnte tiene en la multitud corresponde la «vivencia» del obrero con la maquinaria. Esto no nos permite seguir suponiendo que Poe poseyera como tal un concepto respecto del proceso del trabajo industrial. En cualquier caso, Baudelaire sí estaba lejos de tener un concepto de esa clase. Pero, al tiempo, se hallaba cautivado por un proceso en el cual el mecanismo reflejo que la máquina hace activarse en el trabajador puede estudiarse de cerca en el ocioso como si se mirara en un espejo. Pues el juego de azar en cuanto tal representa sin duda ese proceso. La afirmación parece paradójica. ¿Dónde se da una contraposición más acreditadamente establecida que la del trabajo y el azar? Alain[610] escribe luminosamente: «El concepto… de juego… implica… que ninguna de las partidas dependa de la partida precedente… El juego no desea saber nada de posiciones

seguras… No tiene nunca en cuenta los méritos previamente contraídos, y en eso se diferencia del trabajo. Así emite el juego… su juicio, sentenciando el peso del pasado en que el trabajo se apoya[611]». El trabajo que Alain tiene aquí en mente es el sumamente diferenciado (ese que, igual que el espiritual, podría conservar aún ciertos rasgos de la artesanía); no el de lo que hoy es mayoría entre los obreros de una fábrica, o al menos de los no cualificados. Pues a éstos les falta ciertamente el empaque que tiene la aventura, esa Fata Morgana que es la que seduce al jugador. En cambio, no carece en absoluto de la futilidad y del vacío, el nunca-consumar que es inherente a la actividad que se le exige al obrero asalariado de la fábrica. E incluso su gesticulación, que viene estrictamente provocada por el automatismo del trabajo, aparece en el juego, pues éste no se lleva nunca a cabo sin emplear la rápida maniobra del que hace una apuesta o el que coge una carta. Lo que la explosión en el movimiento de la máquina lo es el *coup* en el juego del azar. La maniobra del obrero con la máquina no tiene conexión en absoluto con la que le baya precedido, dado que representa su estricta repetición en todo caso. Como cada maniobra de la máquina es impermeable a la anterior, igual que lo es un *coup* en la partida de azar frente a la última jugada, la prestación del obrero asalariado es a su manera equivalente a la prestación del jugador. El trabajo de ambos se halla por igual, en consecuencia, libre de contenido como tal.

Una litografía de Senefelder viene a representar un club de juego, mas ni uno de los en ella retratados sigue el juego según es costumbre. Cada uno está poseído por su afecto; uno por la alegría desatada, otro por la abierta desconfianza hacia el que es su compañero, un tercero se ve desesperado, un cuarto muestra ganas de pelea; y hasta hay uno que hace preparativos para dejar este mundo. En las múltiples gesticulaciones presentadas hay algo, aunque oculto, que les es común: sus figuras muestran cómo el mecanismo al que se han entregado los jugadores en el juego de azar se apodera de ellos en cuerpo y alma, de modo que también en

su esfera privada, por apasionadamente que se muevan, ya no son capaces de funcionar sino de forma refleja. Así, se comportan como los transeúntes en el texto de Poe. Viven su existencia como autómatas, pareciéndose en ello a las ficticias figuras de Bergson que han liquidado del todo su memoria.

No parece que Baudelaire se dedicara al juego, aunque encontró palabras de simpatía, e incluso de homenaje, para sus víctimas[612]. El motivo que trató en su poema nocturno titulado *Le jeu* estaba, si seguimos su opinión, previsto ya por la modernidad. Escribirlo formaba parte fundamental de su tarea. La imagen que ofrecía el jugador se había convertido en Baudelaire en el complemento auténticamente moderno de la imagen arcaica del tirador de esgrima. El uno es sin duda para él una figura heroica tanto como el otro. Y con los ojos de Baudelaire veía Borne[613] mientras escribía lo que sigue: «Si se ahorrase… toda la fuerza y la pasión… que se despilfarran en Europa cada año en las mesas de juego, ¿no nos alcanzaría para formar todo un pueblo romano y una historia romana? ¡Pero así es, sin duda! Dado que todo hombre nace como romano, la sociedad burguesa al punto busca desromanizarlo, y por eso se han introducido… tantos juegos de azar y de sociedad, junto a novelas, óperas italianas y, por supuesto, periódicos elegantes[614]». Sólo con el siglo XIX llegaría a asentarse en la burguesía la práctica habitual de los juegos de azar, pues antes, en el siglo XVIII, solamente jugaba el aristócrata. Los propagaron los ejércitos napoleónicos, pasando de ese modo a formar parte «del gran espectáculo de la vida mundana y de los miles de existencias irregulares que se alojan en los subterráneos de la gran ciudad»: el espectáculo en el que Baudelaire quería ver lo heroico «tal y como es propio de nuestra época[615]».

Si se quiere considerar el azar no tanto en lo que es su respecto técnico, sino más bien en el psicológico, la concepción de Baudelaire aún nos parece estar más llena de significado. El jugador aspira a la ganancia, como es evidente. Sin embargo, a su empeño obsesivo en ganar y hacer dinero no se lo querrá llamar deseo en el

sentido auténtico de esta palabra. Quizá por dentro lo embarga la avidez, o quizá una oscura decisión. En cualquier caso, está en tal disposición en la que no puede sacar mucho de sus experiencias[616]. Pero el deseo, al contrario, pertenece a los órdenes propios de lo que es su experiencia en cuanto tal. «Lo que se desea siendo joven se logra en abundancia siendo viejo», leemos en Goethe[617]. Cuanto antes en el curso de su vida formula uno un deseo, tanto mayor perspectiva tiene de que se cumpla, y cuanto más lejos alcance su deseo en el tiempo, tanto más puede esperar su cumplimiento. Mas lo que lleva lejos en el tiempo viene a ser sin duda la experiencia, la cual lo llena y articula. Y [50] [51] por eso mismo el deseo cumplido es la corona reservada a la experiencia. En el simbolismo de los pueblos, la lejanía en el espacio puede sustituir a la lejanía en el tiempo; de ahí por ejemplo que la estrella fugaz, que cae en la infinita lejanía surcando el espacio, se convirtiera en símbolo del deseo cumplido. En cambio, la bolita de marfil que avanza rodando hasta la casilla *siguiente*, del mismo modo que la *siguiente* carta, esa que está puesta encima de todas, son el completo opuesto de la estrella fugaz. El tiempo contenido en el instante en que la luz de la estrella destella para un hombre viene a ser del mismo material que el que Joubert perfila con la seguridad que a él le es propia: «El tiempo», nos dice, «se halla también, de antemano, en la eternidad; pero no es el tiempo terrenal, mundano… Porque ese otro tiempo no destruye, sólo consuma[618]». Esto es lo contrario al infernal, en el cual discurre la existencia de aquellos que no pudieron consumar nada de todo cuanto acometieron. El descrédito propio del juego de azar depende del hecho de que en él el mismo jugador es quien pone manos a la obra. (Un cliente incorregible de la lotería nunca será víctima del mismo desprecio que el jugador de azar tomado en su sentido más estricto.)

El empezar-de-nuevo-siempre-desde-el-principio constituye la idea regulativa que es propia del juego (como del trabajo asalariado), abriéndonos por tanto su sentido el que en Baudelaire

el segundero —*la seconde*— aparezca en tanto que compañero del propio jugador:

> *Souviens-toi* que le Temps est un joueur avide
> qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi[619][620].

En otro texto más, es Satán mismo el que ocupa el lugar de ese segundo que aquí es pensado[621], y a su distrito igualmente pertenece el antro taciturno que el poema titulado *Le jeu* señala para aquellos que son víctimas de los juegos de azar.

> Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne
> je vis se dérouler sous mon oeil clairvoyant.
> Moi-même, dans un coin de l'antre taciturne,
> je me vis accoudé, froid, muet, enviant,
>
> enviant de ces gens la passion tenace[622]*.

El poeta no toma su parte en el juego. Se encuentra callado, en un rincón, no más feliz que los jugadores. También él es un hombre defraudado en su experiencia, un moderno. Pero el poeta rechaza el estupefaciente con el cual los jugadores tratan de sofocar al fin esa conciencia que los ha abandonado al paso que les marca el segundero[623][624].

> Et mon coeur s'effraya d'envier maint pauvre homme
> courant avec ferveur à l'abîme béant,
> et qui, soûl de son sang, préférerait en somme
> la douleur à la mort et l'enfer au néant[625]![626]

Baudelaire hace así, en estos últimos versos, de la impaciencia el sustrato del furor por el juego. Un furor que él encuentra, en su más pura disposición, en su interior. Su correspondiente arrebato de cólera poseía sin duda la potencia expresiva que muestra la *Iracundia* que pintó Giotto en Padua[627].

X

Si hemos de dar crédito a Bergson, la actualización de la *durée* es lo que alivia al alma de los hombres de la obsesión del tiempo. Proust sostiene también esta creencia, y ha desarrollado a partir de ella los ejercicios en que, a lo largo de su vida, va sacando a la luz lo ya expirado, saturado con las reminiscencias que con su permanencia en lo inconsciente habían penetrado a través de sus poros. Él era un lector incomparable de *Les fleurs du mal*, sintiendo allí, en acción, lo que le era afín para su obra. No hay familiaridad con Baudelaire que la experiencia de Proust con él no incluya. «El tiempo», dice Proust, «se encuentra en Baudelaire desintegrado de manera extraña; sólo se abre unos pocos raros días, pero éstos siempre son significativos. Así se entiende por qué en él son frecuentes giros como ‘cuando una tarde’ y similares[628]». Y es que esos días significativos son los del tiempo de la consumación, para decirlo ahora con Joubert. Y son los días de la reminiscencia. No señalados por vivencia alguna, no unidos tampoco a los demás, más bien van destacándose del tiempo. Lo que ahí constituye el contenido lo fijó Baudelaire en el concepto de las «*correspondances*». El cual se alinea sin mediación al lado del concepto de «belleza moderna».

Dejando de lado la literatura erudita sobre la temática de las *correspondances* (que son patrimonio común de los místicos; Baudelaire las había encontrado en Fourier), Proust ya no se ocupa de las variaciones artísticas por el hecho de que sean puestas en cuestión por las sinestesias. Lo esencial será que las

correspondances fijan un concepto de experiencia que encierra en sí elementos cúlticos. Sólo apropiándose de esos elementos pudo el poeta medir enteramente lo que significaba el descalabro del que él, como moderno, fue testigo. Sólo así pudo él reconocerlo como el reto a él sólo destinado y que aceptó en sus poemas. Si realmente en el caso de *Les fleurs du mal* existe una secreta arquitectura a la que se viene dedicando tan abundantes especulaciones, el ciclo de poemas que abre el libro podría estar por cierto dedicado a algo perdido irreparablemente. Pertenecen a este ciclo dos sonetos que son idénticos en cuanto a sus motivos. El primero, titulado *Correspondances*, comienza diciendo:

> La nature est un temple où de vivants piliers
> laissent parfois sortir de confuses paroles;
> l'homme y passe à travers des forêts de symboles
> qui l'observent avec des regards familiers.
>
> Comme de longs échos qui de loin se confondent
> dans une ténébreuse et profonde unité,
> vaste comme la nuit et comme la clarté,
> les parfums, les couleurs et les sons se répondent[629][630].

Lo que Baudelaire tenía en mente a través de las *correspondances* se puede definir como experiencia que busca establecerse en el resguardo ya de toda crisis, algo que es posible solamente en el ámbito mismo de lo cúltico. Si rebasa ese ámbito se representa en tanto que «lo bello», pues en lo bello el valor de culto va a aparecer como valor de arte[631].

Las *correspondances* son esas fechas que pertenecen a la reminiscencia. Así, no son históricas, sino son fechas de la prehistoria. Lo que convierte en grandes e importantes los días festivos es sin duda el encuentro con una vida anterior. Y eso es lo que consigna Baudelaire en el soneto titulado *La vie antérieure*. Las

imágenes de grutas y plantas, y de nubes y olas, que evoca el comienzo de este otro soneto se elevan desde el cálido vaho de las lágrimas, lágrimas que son de la nostalgia. «El paseante contempla las extensiones veladas por el duelo y los ojos se le inundan de lágrimas de histeria, '*hysterical tears*'»[632], escribe Baudelaire en su reseña de los poemas de Marceline Desbordes-Valmore[633]. Unas correspondencias simultáneas como más tarde cultivaron los simbolistas no las hay ahí. Pues el pasado murmura en las correspondencias, y la misma experiencia canónica de ellas tiene su lugar en la vida anterior:

> Les houles, en roulant les images des cieux,
> mêlaient d'une façon solennelle et mystique
> les tout-puissants accords de leur riche musique
> aux couleurs de couchant reflété par mes yeux.
>
> C'est la que j'ai vécu[634][635].

El hecho de que la voluntad restauradora de Proust quede atrapada en los límites de la existencia terrena, mientras que, al contrario, Baudelaire los trascienda, puede entenderse como sintomático de cuánto más original y fuertemente se le anunciaron a Baudelaire las fuerzas contrarias. Y él difícilmente logra nunca algo más perfecto que allí donde, dominado por aquéllas, parece renunciar y resignarse. Así se ve en *Recueillement*[636], en donde traza sobre el profundo cielo la alegoría de los años transcurridos,

> … vois se pencher les défuntes Années,
> sur les balcons du ciel, en robes surannées[637][638].

A través de estos versos Baudelaire se conforma con homenajear lo inmemorial, que a él se le ha hurtado, en la figura de

lo pasado de moda. Cuando en el último volumen de su obra vuelve a la experiencia que le había invadido de pronto al saborear una *madeleine*, Proust piensa que los años de Combray se vuelven fraternalmente hacia los años que aparecen ahora en la terraza. «En Baudelaire… estas reminiscencias aún son más numerosas; también se ve que lo que las provoca nunca es el azar; por eso, a mi parecer, son decisivas. En efecto, no hay nadie como él que voluntariamente, selectivo y empero indolente, persiga en el olor de una mujer, en el perfume de su pelo y de sus senos, esas correspondencias llenas de referencias que le aporten 'el azul del cielo, abovedado e inmenso' o 'un puerto lleno de llamas y de mástiles'»[639]. Estas palabras son una confesión que sirve como lema para la obra de Proust. Obra que tiene especial afinidad respecto de la obra de Baudelaire, que reuniendo los días de la reminiscencia ha conformado un año del espíritu.

Pero *Les fleurs du mal* no serían lo que son si en ellas imperase solamente ese acierto. Más bien son inconfundibles porque a la ineficacia del consuelo, al fracaso mismo del fervor y al malograrse de la misma obra se arrancaron poemas que por nada se han quedado atrás respecto a aquellos en los cuales las *correspondances* celebran sus fiestas. El libro *Spleen et idéal* es el primero entre todos los ciclos que componen *Les fleurs du mal* en todo su conjunto, y ahí el *idéal* surte la fuerza para lograr la reminiscencia, mientras que el *spleen* ofrece el enjambre que forman los segundos. Él es su amo, lo mismo que es el diablo el soberano de la sabandija. A la serie de poemas del *spleen* pertenece *Le goût du néant*[640], donde se lee:

> Le Printemps adorable a perdu son odeur[641]![642]

En este verso nos dice Baudelaire algo extremo con extrema discreción, cosa que lo hace especialmente suyo. El estar-inmerso-ya-en-sí-mismo de aquella experiencia de que antes el poeta ha participado, queda ahí reconocido en la palabra *perdu* estrictamente,

pues el olor es el refugio inaccesible propio de la *mémoire involontaire*. Difícilmente en cambio se le asocia con representaciones visuales, y entre las impresiones sensoriales su pareja tan sólo es el olor. Si al reconocimiento de un olor le es más propio que a ningún otro recuerdo el privilegio mayor de consolar, ello es quizá debido a que adormece hondamente la conciencia del transcurso del tiempo. Un aroma permite que se hundan años en el aroma que recuerda. Y eso es lo que hace del de Baudelaire un verso de insondable desconsuelo. Para quien ya no quiere hacer ninguna experiencia no hay consuelo. Pero no es nada más que esa incapacidad lo que constituye la esencia estricta de la ira. El iracundo «no quiere saber nada»; Timón[643], su prototipo, brama sin distinción contra los hombres; no está en situación de distinguir al amigo probado del que es su mortal enemigo. Barbey d'Aurevilly reconoció con mirada profunda esta disposición en Baudelaire; «un Timón con el genio de un Arquíloco[644][645]», así es como lo llama. La ira mide con sus estallidos el fatal compás de los segundos del que es siempre víctima el melancólico.

> Et le Temps m'engloutit minute par minute,
> comme la neige immense un corps pris de roideur[646][647].

Estos versos siguen inmediatamente a los que se han citado más arriba. En el *spleen* el tiempo está reificado: los minutos cubren al hombre como copos. Y es que dicho tiempo carece de historia, como el de la *mémoire involontaire*. Pero, en el caso del *spleen*, la percepción del tiempo se agudiza de un modo que es sobrenatural; cada segundo encuentra a la conciencia dispuesta ya para encajar su golpe[648].

El cálculo del tiempo, que subordina la duración a su regularidad, no puede sin embargo renunciar a que en la primera persistan fragmentos destacados, desiguales. Haber unido el reconocimiento de una cualidad con la medición de la cantidad fue obra del

calendario, que con la fijación de los festivos ahorra, por decirlo de ese modo, los pasajes de la reminiscencia. Guando el hombre pierde su experiencia se siente como arrojado del calendario, y, con la llegada del domingo, el habitante de la gran ciudad traba a su vez conocimiento con este sentimiento peculiar, como sucede a Baudelaire, *avant la lettre*, en uno de los poemas de su *Spleen*.

> Des cloches tout à coup sautent avec furie
> et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
> ainsi que des esprits errants et sans patrie
> qui se mettent a geindre opinâtrément[649][650].

Las campanas, que antaño formaban parte de los días festivos, han sido como los hombres, arrojadas fuera del calendario. En ello se asemejan a las pobres almas, que se afanan, mas no tienen historia. Si en el *spleen* y en la *vie antérieure* Baudelaire sostiene entre sus manos los pedazos dispersos de una auténtica experiencia histórica, Henri Bergson se ha alienado en mucha mayor medida en su representación de la *durée* de la historia justamente. «El metafísico Bergson omite la muerte[651]»; así se ha escrito. En efecto, lo que separa a la *durée* bergsoniana respecto del orden histórico como tal (como también de uno prehistórico) es la ausencia en ella de la muerte. El «sano sentido común» por el que se distingue el «hombre práctico» ha sido su padrino[652]. La *durée*, de la que queda eliminada la muerte, tiene la mala infinitud del ornamento, excluyendo la introducción de la tradición dentro de ella[653]. Y es que es quintaesencia de una vivencia que se pavonea con el prestado traje de aquella experiencia. El *spleen*, en cambio, expone por su parte la vivencia en total desnudez. Con espanto observa el melancólico el recaer de la tierra en un mero estado natural. Ningún hálito de prehistoria la circunda. Tampoco ningún aura. Así emerge en los versos de *Le goût du néant* que siguen a los que antes ya citamos:

Je contemple d'en haut le globe et sa rondeur,
et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute[654][655].

XI

Si a las representaciones que, asentadas en la *mémoire involontaire*, pugnan por agruparse en torno a un objeto de la intuición se las califica de su aura, a su vez el aura en el objeto de una intuición corresponde justamente a la experiencia que se deposita, en su ejercicio, en un objeto de uso. Los procedimientos basados en la cámara y sus aparatos subsiguientes amplían y prolongan el alcance propio de la *mémoire involontaire*, en tanto hacen posible el fijar sonora y visualmente cualquier suceso en cualquier momento. Con ello se convierten en conquistas nuevas y esenciales de una sociedad en la que se atrofia el ejercicio. La daguerrotipia tenía para Baudelaire algo incitante, como también algo aterrador; «sorprendente y cruel[656]» llama a su encanto. De acuerdo con lo cual, aunque no haya llegado hasta su fondo, sí ha sentido la mentada conexión. Dado que su empeño siempre fue reservar su sitio a lo moderno y, sobre todo en arte, el indicárselo, con la fotografía hizo lo mismo. Cuantas veces la sintió como amenazadora, trató de hacer responsable de ello a sus «progresos tan mal entendidos[657]». Admitía no obstante, en todo caso, que éstos vendrán a ser favorecidos por «la estupidez de la gran masa». «Esta masa postulaba un ideal que fuera digno de ella, correspondiendo a su naturaleza… Sus ruegos los atendió un Dios vengativo, y así Daguerre fue su profeta[658]». Pese a lo cual se esfuerza Baudelaire por una visión más conciliadora. La fotografía, según él, puede adueñarse sin obstáculo de todas esas cosas pasajeras que tienen el derecho «a un sitio en los archivos de nuestra memoria», pero sólo si acepta detenerse ante el «círculo de lo imaginativo e impalpable»; es decir, ante el círculo del arte, en el

cual tan sólo tiene un puesto «aquello a lo que el hombre ha agregado su alma[659]». El veredicto no tiene mucho de salomónico, por cuanto que ahí la disposición constante de un recuerdo tan discursivo como voluntario, favorecida por la técnica de reproducción, recorta el campo de la fantasía. Y ésta quizá pueda concebirse como capacidad de formular deseos de una índole especial; aquéllos justamente para los cuales, como cumplimiento, es posible pensar en «algo bello». A qué estaría ligado este cumplimiento peculiar de nuevo lo determina Valéry de la forma más aproximada: «Reconocemos pues la obra de arte en que ninguna idea que suscita en nosotros, ningún modo de comportamiento que sugiera, podría agotarla o liquidarla. Uno puede oler tanto como quiera una ñor que le es grata al olfato, pero en cambio no puede suprimir ese aroma que despierta en nosotros el deseo; y ningún recuerdo, ni ningún pensamiento, ni ningún modo de comportamiento extinguirá su efecto ni nos librará de su poder. Y eso mismo persigue quien se propone una obra de arte[660]». Según esta visión, una pintura reproduciría en una escena aquello en lo que el ojo no puede saciarse. Aquello con lo cual viene a cumplirse el deseo que ya desde su origen se puede proyectar sería lo que alimenta ese deseo, y lo alimenta incansablemente. Así, es por tanto claro qué separa a la fotografía de la pintura, y por qué además no puede haber un único principio de «configuración» que abarque a ambas: para la mirada que no puede saciarse en una pintura, la fotografía significa más aún lo que la comida para el hambriento o para el sediento la bebida.

La crisis de la reproducción artística que así se delinea puede representarse como parte integrante de una crisis dentro de la misma percepción. Lo que hace inaplacable al placer de lo bello es aquella imagen del mundo anterior que Baudelaire consideró velada por las lágrimas que llora la añoranza. «Ah, tú fuiste en tiempos ya pasados │ mi mujer o mi hermana[661]»: esta confesión rinde el tributo que lo bello puede exigirnos como tal. En la medida en que el arte aspira a lo bello y, aunque lo baga aún tan simplemente, lo

«recobra» y lo salva (como Fausto a Helena[662]) de las profundidades temporales[663]. Algo que ya no ocurre en la reproducción técnica de la obra (pues en ella lo bello ya no tiene lugar). En el contexto mismo en que protesta de la indigencia y platitud de las imágenes que el ejercicio de la *mémoire volontaire* viene a presentarle de Venecia, Proust también escribe que, poniéndolo frente a la palabra «Venecia» meramente, ese acervo de imágenes se le antoja tan soso y tan insípido como una exposición de fotografías[664]. Si lo distintivo de las imágenes que emergen de la *mémoire involontaire* se ve en el hecho de que tienen aura, la fotografía participa en el fenómeno de la «decadencia del aura» de modo decisivo. Lo que en la daguerrotipia se debía sentir como inhumano, puede decirse quizá como mortal, era ya aquel mirar (detenidamente) al aparato, por cuanto el aparato se apropiaba de la imagen del hombre sin devolverle a éste la mirada. Pero es que, sin duda, a la mirada siempre le es inherente la expectativa de ser también devuelta por aquel a quien ella misma se dirige. Por ello, cuando dicha expectativa (la cual por cierto en el pensamiento se podrá fijar del mismo modo en la mirada intencional de la atención que en una mirada en el sentido llano y elemental de la palabra) se realiza y cumple, entonces la experiencia que es la propia del aura la afecta en su absoluta plenitud. «La perceptiblidad», juzga Novalis[665], es, en cuanto tal, «una atención[666]»; la perceptibilidad de que ahí se habla no es otra ya que la del aura, una cuya experiencia estriba por tanto en la traslación de una forma de reacción corriente en la sociedad humana a la relación de lo inánime o de la naturaleza con el hombre. El mirado, o aquel que se cree mirado, alza de inmediato la mirada. Experimentar el aura de una aparición significa investirla con la capacidad de ese alzar la mirada[667]. A lo cual corresponden los hallazgos de la *mémoire involontaire*. (Éstos son, por lo demás, irrepetibles: escapan al recuerdo que trata a su vez de incorporárselos. Con lo cual apoyan un concepto de aura que comprende en ésta «la aparición irrepetible de una lejanía[668]». La determinación tiene a su favor el hacer

transparente el carácter cúltico del fenómeno. Lo esencialmente lejano es lo inasequible: pues, de hecho, dicha inasequibilidad es una de las principales cualidades de la imagen de culto.) Hasta qué punto estaba Proust versado en el problema del aura no parece preciso subrayarlo. Mas, con todo, resulta muy notable ver cómo lo roza en ocasiones en conceptos que incluyen la teoría de aquélla: «Hay algunos amantes de los misterios que desean creer que las cosas conservan algo de las miradas que otrora se posaron sobre ellas». (Sin duda, la capacidad de devolverlas.) «Esos mismos son de la opinión de que los monumentos y los cuadros solamente se nos representan bajo ese velo delicado que el amor y la veneración de la multitud de admiradores han ido tejiendo en torno a ellos en el largo transcurso de los siglos». Pero «esta quimera», concluye Proust digresivamente, «sólo resultaría verdadera si la refiriesen a la única realidad que existe para cada individuo, es decir, al propio mundo de sentimientos que éste posee[669]». Parecida pero de mayor alcance, por estar orientada objetivamente, es la determinación que como aurática hace Valéry de la percepción dentro del sueño. «Cuando yo digo: veo eso ahí, no se establece ya con ello la simple ecuación mía con la cosa… En el sueño en cambio sí que se produce una ecuación. Ahí las cosas que veo me ven a mí tanto como yo las veo a ellas[670]». Y justo igual a la de la percepción onírica es la naturaleza de los templos, de los cuales se dice:

> L'homme y passe à travers des forêts de symboles
> qui l'observent avec des regards familiers[671].

Cuanto más supo de esto Baudelaire, tanto más inconfundiblemente se inscribió en su obra lírica la decadencia del aura. Cosa que sucedió por lo demás en la concreta figura de una cifra; una que se encuentra en casi todos los pasajes de *Les fleurs du mal* en los que la mirada es la que surge de unos ojos humanos.

(Que Baudelaire no la ha introducido de acuerdo con un plan es algo evidente.) Se trata aquí del hecho de que la expectativa que suscita la mirada del hombre resulta vacía. Pues Baudelaire describe allí unos ojos de los que puede decirse que han perdido la capacidad de mirar. Pero en esta propiedad están dotados de un cierto atractivo con el cual, en gran parte, quizá preponderantemente, se sufraga la economía de su instinto. Bajo el potente hechizo de esos ojos, en Baudelaire el sexo se ha quedado disociado del *eros*. Si los versos de *Dichoso anhelo*:

> No hay distancia alguna que te haga difícil,
> vienes volando, hechizado[672]

valen como clásica descripción *del* amor que se halla saturado por la experiencia del aura, entonces, de entre toda la poesía lírica, difícilmente hay versos que se les enfrenten de forma más decidida que éstos de Baudelaire:

> Je t'adore à l'egal de la voûte nocturne,
> ô vase de tristesse, ô grande taciturne,
> et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
> et que tu me parais, ornement de mes nuits,
> plus ironiquement accumuler les lieues
> qui séparent mes bras des immensités bleues[673][674].

Las miradas pueden ser sin duda tanto más subyugadoras cuanto más profunda sea la ausencia en ellas superada de quien mira. En unos ojos que actúan como espejos, ésta no se encuentra aminorada. Justamente por eso, nada saben los ojos ahí de lejanías. Baudelaire ha incorporado su tersura incluso a una rima socarrona:

Plonge tes yeux dans les yeux fixes
des Satyresses ou des Nixes[675][676].

Ni las satiresas ni las náyades pertenecen a la familia de los seres humanos. Sin duda, están aparte. Bien curiosamente, Baudelaire introduciría en el poema la mirada cargada de lejanía bajo la forma propia del *regard familier*[677]. Él, que no fundó familia alguna, dio a la palabra *familier* una textura saturada de promesa y, al tiempo, de renuncia. Sucumbe así a los ojos sin mirada y entra sin ilusiones en su ámbito.

Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques
et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques,
usent insolemment d un pouvoir emprunte[678][679].

«La estupidez», escribe Baudelaire en una de sus primeras publicaciones, «suele servir de adorno a la belleza. A ella se le ha de agradecer que los ojos sean tristes y transparentes como estanques negruzcos, o bien que tengan la oleosa calma propia de los mares tropicales[680]». Guando tales ojos cobran vida, ésta viene a ser la del rapaz, que se pone a seguro al mismo tiempo que acecha a su presa. (Lo mismo que se da en la prostituta, atenta como está a los transeúntes al mismo tiempo que a los policías. El tipo fisionómico que genera este modo de vida lo reencontraría Baudelaire en las numerosas estampas que Guys les dedicó a las prostitutas. «Deja como el rapaz que su mirada se demore en el horizonte; tiene la inconstancia que le es propia al animal rapaz…, aunque no pocas veces también tiene la repentina atención tensa de éste[681]».) Que los ojos propios del habitante de las grandes ciudades están sobrecargados de funciones en lo que hace a su seguridad es bastante claro. A un requerimiento algo menos notorio apunta Simmel. «El que ve sin oír está sin duda mucho… más

inquieto que quien oye sin ver. He aquí algo… que es característico de las grandes ciudades. Las relaciones entre las personas… se distinguen en ellas por la patente y cabal preponderancia de la actividad del ojo sobre la del oído. Y las principales causas de ello son los medios de transporte públicos. Antes del desarrollo de los ómnibus, y de los ferrocarriles y tranvías a lo largo del siglo XIX, la gente no se había visto en la situación de tener que mirarse mutuamente durante largos minutos, y hasta horas, pero sin dirigirse la palabra[682]».

La mirada de seguridad prescinde de perderse, soñadora, en la lejanía. Puede incluso llegar a sentir algo como un placer en su degradación. En este sentido pueden ser leídas las frases siguientes. En *El salón de 1859* Baudelaire pasa revista a los cuadros paisajistas para concluir con la confesión: «Ojalá me devolvieran a los dioramas, cuya magia enorme y brutal me impone una útil ilusión. Prefiero un par de telones teatrales, donde encuentro tratados artísticamente, con trágica y aguda concisión, mis sueños más queridos. Esas cosas tan falsas están por ello infinitamente más cercanas sin duda a la verdad; en cambio, la mayor parte de nuestros paisajistas son unos mentirosos, y ello precisamente porque desdeñan mentir[683]». A uno le gustaría en todo caso darle menos valor a la «ilusión útil» que a la «concisión *trágica*» de las que habla. Mas Baudelaire insiste en la magia de la lejanía, y así el cuadro paisajista lo mide directamente por el criterio propio de las pinturas de las barracas de feria. ¿Quiere ver destrozada la magia de la lejanía, como le debe ocurrir al observador que acerca demasiado un folleto a sus ojos? El motivo entraría en uno de los versos memorables de *Les fleurs du mal*:

> Le Plaisir vaporeux fuira vers l’horizon
> ainsi qu’une sylphide au fond de la coulisse[684][685].

XII

Les fleurs du mal son la última obra lírica que ha tenido una amplia repercusión europea; ninguna posterior ha desbordado un ámbito lingüístico siempre más o menos limitado. A ello cabe añadir que Baudelaire volcó casi exclusivamente en este libro su capacidad productiva. Y, finalmente, no cabe olvidar que, entre sus motivos, algunos de los que se han ido tratando en la presente investigación hacen problemática la posibilidad de la poesía lírica como tal. El triple componente determina históricamente a Baudelaire, mostrando que se atuvo inamovible respecto a su causa. Baudelaire fue en efecto inamovible en la conciencia que poseyó de su misión. Lo cual llega hasta el punto de que él designó como su meta el «crear un patrón[686]», viendo en ello sin duda la condición de todo lírico futuro. A los que no se mostraban a su altura los tenía en poco. «¿Bebéis quizá caldos de ambrosía? ¿Coméis costillas de Paros? ¿Cuánto dan en el Monte de Piedad a cambio de una lira?»[687]. El poeta provisto de aureola está anticuado para Baudelaire, y su lugar como figurante lo señaló en un poema en prosa, *Pérdida de aureola* justamente. El texto vio la luz bastante tarde, y en la primera clasificación de su legado sería precisamente separado como «no apto para la publicación». Y, hasta hoy, ha sido inatendido en la literatura sobre Baudelaire.

«'—¡Qué veo, amigo mío! ¡Usted aquí! ¡En un lugar de mala nota lo encuentro a usted, el hombre degustador de esencias, el hombre que para comer toma ambrosía! ¡En verdad, no puedo menos de sorprenderme!' — 'Ya conoce usted, amigo mío, el miedo que les tengo a los caballos y los coches. Hace un momento, cuando atravesaba el bulevar a toda prisa, al hacer un movimiento en falso en medio de ese hirviente caos donde la muerte acude por todos lados al galope, he aquí que mi aureola resbala de mi cabeza y cae al fango encima del asfalto. No he tenido valor para recogerla. Y me he dicho que es menos desagradable perder las insignias que

arriesgar a que le rompan los huesos a uno. Después de todo, me he dicho, no hay mal que por bien no venga. Ahora puedo sin duda moverme de incógnito, cometer malas acciones y hacerme tan vulgar como un simple mortal. ¡Y aquí estoy, como ve, como usted en todo!' — 'Sin embargo, debería denunciar esa pérdida de su aureola, o preguntar por ella en la oficina de objetos perdidos' — ¡Ni pensarlo!, ¡aquí estoy muy bien! Sólo usted me ha reconocido. Además, la dignidad me aburre. Y me regocijo con pensar que cualquier mal poeta querrá recogerla y no tendrá el menor escrúpulo en tocarse con ella. ¡Hacer así de afortunado a alguien! ¡Nada me complace como eso! ¡Y, ante todo, a uno del que pueda reírme! Imagínese a X, o quizás a Z. ¡Vaya, será cómico!»[688]. — El mismo motivo aparece en los *Diarios*, por más que allí la conclusión difiere, pues el poeta recoge su aureola, pero en cambio lo inquieta el sentimiento de que ese incidente sea de mal agüero[689][690].

Pero el redactor de esos apuntes no es *ningún flâneur*. Y sin duda constatan, bien irónicamente, la misma experiencia que Baudelaire, sin el menor adorno, nos confía de paso en esta frase: «Perdu dans ce vilain monde, *coudoyé par les foules*, je suis comme un homme lassé dont l'oeil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et, devant lui, qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur[691]»[692]. De todas las distintas experiencias que han hecho de su vida aquello en lo que al fin se ha convertido, Baudelaire destaca como la experiencia decisiva, como la sin más inconfundible, ese empujón que le imprimió la multitud. La apariencia de una multitud en sí movida, de una en sí animada, de la que el *flâneur* está prendado, se le ha desvanecido por completo. Para aguzar aún más su bajeza, el poeta ve el día en que hasta las prostitutas y los parias hablarán en favor de un estilo de vida ordenado, condenarán el libertinaje y nada admitirán sino el dinero. Traicionado por estos sus últimos cómplices, Baudelaire arremete contra la multitud en su conjunto, y lo hace empleando la ira impotente de quien arremete contra la lluvia o el viento. Así quedó

tramada la vivencia a la cual Baudelaire le otorgó el peso de una experiencia verdadera. Con ello, había señalado el precio que cuesta la sensación de lo moderno, a saber, la desintegración del aura en la vivencia que corresponde al *shock*. El acuerdo con tal desintegración llegó a costarle caro, pero es la ley de su poesía; la que, en el cielo del Segundo Imperio, brilla como «un astro sin atmósfera[693]».

< 3 >

PARQUE CENTRAL

< 1 >

La hipótesis de Laforgue[694] sobre el comportamiento de Baudelaire en el burdel viene a poner bajo la luz adecuada todo el estudio psicoanalítico que consagra a Baudelaire. Dicho estudio concuerda punto por punto con los convencionales de la «historia de la literatura»<.>

La particular belleza de tantos comienzos de poema en Baudelaire consiste en emerger desde el abismo.

George tradujo *spleen et idéal* por «melancolía y espiritualización», acertando por tanto con el significado esencial del ideal en Baudelaire[695].

Si se puede decir que en Baudelaire la vida moderna es el almacén de las imágenes dialécticas, ello lleva aparejado el hecho de que Baudelaire abordaba la vida moderna análogamente a como el siglo XVII abordaba a su vez la antigüedad.

Si se quiere hacer presente hasta qué punto Baudelaire, en cuanto poeta, tenía que respetar sus propias posiciones, sus propias intuiciones y hasta los tabúes que le eran propios, y con cuánta precisión por otro lado estaban circunscritas las tareas de su trabajo poético, su manifestación cobra un rasgo heroico.

< 2 >

El *spleen* como dique contra el pesimismo. Porque Baudelaire no es pesimista. Y no lo es porque en él hay un tabú respecto del futuro. Esto es lo que distingue claramente su heroísmo del de Nietzsche. En él no hay reflexión de ningún tipo sobre el futuro de la sociedad burguesa, lo que es enteramente sorprendente a la vista del carácter que poseen sus anotaciones íntimas. Por esta única y sola circunstancia cabe medir lo poco que, en lo que respecta a la perduración de su obra, contaba Baudelaire con el efecto, y hasta qué punto es monadológica la estructura misma de *Les fleurs du mal*.

La estructura de *Les fleurs du mal* no la determina ningún tipo de ingenioso ordenamiento de sus poemas individuales, ni menos todavía una clave secreta; reside en la exclusión más implacable de todo tema lírico que no estuviera marcado por la experiencia dolorosa más profunda del propio Baudelaire. Y precisamente porque Baudelaire sabía que su dolor, el *spleen*, el *taedium vitae*, es sin duda antiquísimo, estaba en condiciones de distinguir, y de la manera más exacta, la estampación con él de su propia experiencia. Si se puede formular una conjetura, es la de que pocas cosas debieron darle un concepto tan alto de su originalidad como la lectura de los poetas satíricos romanos.

< 3 >

La «valoración» o apología se esfuerza en todo caso por tapar los momentos revolucionarios que se dan en el curso de la historia. Lo que a ella le interesa es el fijar la continuidad. Sólo otorga importancia a aquellos elementos de la obra que ya han contribuido a su influencia. Pasa por alto las asperezas y salientes que ofrecen asidero a quien quiera ir algo más allá.

El escalofrío cósmico en Victor Hugo nunca tiene el carácter del terror desnudo que invadía a Baudelaire en el *spleen*. Este descendía sobre el poeta de un espacio cósmico que se adecuaba a ese interior en que se sentía como en casa. Y se sentía auténticamente como en casa en un mundo de espíritus. Tal es el complemento del sosiego de su existencia doméstica, que tampoco carecía de terrores.

«Dans le coeur immortel qui toujours veut fleurir[696]»: *para el comentario de la* esterilidad y las *fleurs du mal*. Los *vendanges*[697] en los textos de Baudelaire: su palabra más melancólica (*semper eadem; l'imprevu*[698]).

Contradicción entre la teoría de las correspondencias naturales y la renuncia a la naturaleza[699]. ¿Cómo se podría resolver?

Los ataques repentinos, el secreto, las decisiones sorprendentes forman parte de la razón de Estado del Segundo Imperio, siendo característicos de Napoleón III. Constituyen el gesto decisivo en los pronunciamientos teóricos de Baudelaire.

< 4 >

El fermento decisivamente nuevo que, penetrando en el *taedium vitae*, lo convierte en *spleen* es la autoalienación. Del infinito regreso de la reflexión que en el romanticismo expandía tan lúdicamente el espacio vital en unos círculos cada vez más amplios y al mismo tiempo lo reducía a marcos trazados cada vez más estrechamente, en Baudelaire a la melancolía sólo le quedaría un *tête-â-tête sombre et limpide*[700], mas consigo misma. Aquí reside esa «seriedad» que se hace específica en Baudelaire. Y ésta es lo que impidió al poeta la real asimilación de la visión católica del mundo, la cual, utilizando

la categoría del juego, se reconcilia con la alegoría. Mas lo aparente de la alegoría no resulta aquí ya reconocido, como sí en el caso del barroco.

Baudelaire no se basó en ningún estilo ni tuvo escuela alguna. Esto dificultó su recepción.

La introducción de la alegoría responde de manera mucho más significativa a la crisis del arte que, hacia 1852, la teoría de *l'art pour l'art* se encontraba destinada a afrontar. Y esta crisis del arte tenía su fundamento en la situación técnica, tanto como en la política.

< 5 >

Hay dos leyendas sobre Baudelaire. Una fue difundida por él mismo, y en ella aparece como un monstruo, como un coco para los burgueses. La otra nacería con su muerte y cimentó su fama. En ella ya aparece como mártir. Este falso nimbo teológico debe disiparse por completo. Para este nimbo, la fórmula de Monnier[701].

Es posible decir: lo atravesó un escalofrío de felicidad; pero de la desgracia no puede decirse nada análogo. La desgracia no puede penetrarnos estando en el estado natural.

El *spleen* es el sentimiento que corresponde a la catástrofe permanente.

El curso de la historia, representado bajo el concepto de catástrofe, no puede reclamar más del pensador que el caleidoscopio en las manos de un niño, que destruye mediante cada giro lo ordenado para crear así un orden nuevo. La imagen tiene fundamentados sus derechos; los conceptos de los que dominan han sido siempre sin duda los espejos gracias a los cuales ha

nacido la imagen de un «orden». — El caleidoscopio debe ser destruido.

La tumba como cámara secreta en la que *Eros* y *Sexus* dirimen su antiquísima disputa.

Las estrellas representan en Baudelaire la engañosa imagen de la mercancía. Ellas son lo de-nuevo-siempre-igual en grandes masas.

La devaluación del mundo de las cosas al interior de la alegoría es superada por la mercancía dentro del mundo de las cosas mismo.

< 6 >

Cabe presentar el *Jugendstil* como el segundo intento que realiza el arte de llegar a un acuerdo con la técnica. El primero fue el realismo. En lo que hace a éste, el problema residía más o menos en la conciencia misma de los artistas, que estaban intranquilos con respecto a los nuevos procedimientos de las técnicas de reproducción, (*loci!* quizá entre los papeles sobre el problema de la reproductibilidad.) En el *Jugendtsil*[702], el problema como tal era ya víctima de la represión. Ya no se consideraba amenazado por la competencia de la técnica. Tanto más comprehensiva y tanto más agresiva resultaba la crítica de la técnica que se oculta en él. De lo que se trata para él es de detener el desarrollo técnico. Su recurso a motivos técnicos surge del intento…

En Rollinat[703] se rebajó a género lo que en Baudelaire era alegoría.

El motivo de la *perte d'auréole* se ha de elaborar como contraste respecto a los motivos del *Jugendstil*.

La esencia como motivo del *Jugendstil*<.>

Escribir historia significa dar a las fechas su fisonomía.

Prostitución del espacio en el hachís, en donde le sirve a todo lo sido (*spleen*) <. >

Para el *spleen* el sepultado es el «sujeto trascendental» de la conciencia histórica.

La aureola le era particularmente querida al *Jugendstil*. Nunca había gustado tanto al sol su radiante corona; ni nunca había sido la mirada del hombre más radiante que en Fidus[704].

< 7 >

El motivo del andrógino, de la lesbiana, de la mujer estéril se habrá de tratar en conexión con la violencia destructiva de la intención alegórica. La renuncia a lo «natural» ha de tratarse antes —en conexión con la gran ciudad en cuanto sujeto del poeta—.

Meryon: el mar de casas, las ruinas, las nubes, majestad y fragilidad propias de París.

La interrelación entre antigüedad y modernidad se ha de transferir del contexto pragmático en el que aparece en Baudelaire hasta el alegórico.

El *spleen* interpone varios siglos entre el instante presente y el que se acaba de vivir. El es el incansable productor de lo «antiguo».

En Baudelaire la «modernidad» no se basa ni única ni primordialmente en la sensibilidad. Una espontaneidad máxima se manifiesta en ella; la modernidad en Baudelaire es una conquista; posee una armadura. Jules Laforgue es el único que, al hablar del «americanismo» de Baudelaire, parece haberlo visto.

< 8 >

Baudelaire no gustaba de su época, como sí era el caso de Gautier, ni, en el estilo de Leconte de Lisie, se podía engañar respecto a ella. El idealismo humanitario propio de Lamartine o Victor Hugo no estaba a su alcance, ni le sería dado, como a Verlaine, el refugiarse en la devoción, ni acrecentar, como Rimbaud, la joven fuerza del impulso lírico con la traición en la madurez. Rico en recursos como es su arte, el poeta estaba desprovisto de escapatoria respecto de su época. E incluso la «modernidad», que tan orgulloso estaba de haber descubierto, ¿en qué resultaba? Los poderosos del Segundo Imperio no estaban modelados según los prototipos de la clase burguesa proyectados en Balzac. Y lo moderno vendría a convertirse en un papel que quizá sólo Baudelaire podía de verdad desempeñar. Y, además, uno trágico en el que el diletante que, a falta de otras fuerzas, lo debía asumir presentaba sin duda con frecuencia una figura cómica, como los héroes que la mano de Daumier creara con el aplauso de Baudelaire. Todo esto lo sabía el poeta, desde luego; las excentricidades en que se complacía eran su modo de darlo a conocer. Él no era por tanto, con toda certeza, ni un salvador, ni un mártir, ni siquiera un héroe. Pero tenía en sí algo del mimo que debe interpretar el papel del «poeta» ante un patio de butacas y una sociedad que ya no necesitan al poeta auténtico, concediéndole sólo, todavía, un espacio de juego como mimo.

< 9 >

La neurosis produce el artículo de masas en el seno de la economía psíquica, donde adopta la forma de la idea obsesiva. En la esfera doméstica del neurótico aparece en innumerables ejemplares como la siempre igual. Y, a la inversa, la propia idea de eterno retorno tiene en Blanqui la forma de una idea obsesiva.

La idea del eterno retorno hace del acontecimiento histórico mismo un artículo de masas. Pero esta concepción también conlleva, en otro respecto —y podría decirse: en su reverso—, la huella de las circunstancias económicas a las que debe su repentina actualidad. Esta se anunció en el instante en que la seguridad de las condiciones de vida se vio notablemente disminuida por la acelerada sucesión de las crisis. Por lo demás, la idea del eterno retorno derivaba su brillo del hecho de que ya no cabía contar, bajo cualquier tipo de circunstancias, con un retorno de las condiciones en intervalos menores que los que ponía a disposición la eternidad. El retorno de constelaciones cotidianas se fue haciendo poco a poco algo más infrecuente, y, por tanto, se pudo provocar <el> barrunto sordo de que uno debería contentarse con las constelaciones cósmicas tan sólo. En una palabra: sin duda la costumbre se dispuso a ceder algunos de sus derechos. Así, dice Nietzsche: «Cuánto me gustan las costumbres breves[705]»; y también ya en su día Baudelaire se mostró incapaz de desarrollar unas costumbres fijas.

< 10 >

En la *Via Dolorosa* del melancólico las alegorías son las estaciones. ¿Cuál es el lugar del esqueleto en la erotología de Baudelaire? «*L'élégance sans nomme de l'humaine armature*[706]».

La impotencia es la base de la *Via Dolorosa* de la sexualidad masculina. Indice histórico de dicha impotencia. De ella proceden tanto su vinculación con la imagen seráfica de la mujer como su fetichismo. Cabe remitir a la determinidad y precisión del fenómeno de la mujer en Baudelaire. El «pecado del poeta» según Keller[707], «inventar dulces imágenes femeninas | como no las produce nuestra amarga tierra», no es sin duda el suyo. Las imágenes femeninas presentes en Keller tienen la suavidad de las quimeras porque las informó con su propia impotencia. Baudelaire es en ellas más preciso y, en una palabra, más francés, porque los elementos fetichista y seráfico casi nunca, en su caso, como sí en Keller, coinciden.

Razones sociales para la impotencia: la fantasía de la clase burguesa dejó de preocuparse del futuro de las fuerzas productivas que habían sido por ella liberadas. (Comparación entre sus utopías clásicas y las de mediados del XIX.) La clase burguesa, para poderse ocupar más de ese futuro, de hecho habría debido renunciar en primer lugar a la idea de renta. En el trabajo realizado sobre Fuchs he mostrado ya cómo el «sosiego» de mediados del siglo XIX se encuentra por su parte conectado con tal fundada parálisis de la fantasía social. En comparación con las imágenes del futuro producidas por dicha fantasía, el deseo de la procreación no es quizá sino un débil estimulante para la potencia. Con todo, la doctrina baudeleriana de los niños en calidad de seres más próximos al pecado original resulta aquí muy reveladora.

< 11 >

Comportamiento de Baudelaire dentro del mercado literario: por su profunda experiencia de la naturaleza de la mercancía, Baudelaire estaba capacitado, o bien necesitado, de reconocer el mercado

como instancia objetiva en cuanto tal (cfr. sus *Conseils aus jeunes littérateurs*). Además, en razón a sus negociaciones editoriales, se encontraba en constante contacto con el mercado. Sus procedimientos: la difamación (Musset) y la *contrefaçon*[708] (Hugo) <.> Baudelaire quizá fuera el primero en tener la idea de una originalidad adaptada al mercado, que, por ello, era entonces más original que cualquier otra *(créer un poncif*[709]*). Création* que incluía en todo caso cierta intolerancia. Baudelaire quería abrir un hueco para sus poemas, y a este fin tenía que empujar a otros. Despreció por ejemplo ciertas libertades poéticas de los románticos por su manejo clásico del alejandrino, así como la poética clasicista a causa de las carencias y fracturas en el verso clásico que le eran propias. En una palabra: sus poemas tenían ciertos procedimientos especiales para apartar a sus competidores.

< 12 >

La fama de Baudelaire incluye decisivamente su figura. Para la masa pequeñoburguesa de lectores, su historia era una especie de *image d'Epinal*[710], la «biografía de un libertino» debidamente ilustrada. Esta imagen contribuyó mucho a su fama, por más que pocos de quienes la propagaron se contaran entre sus amigos. Y a dicha imagen se superpuso otra que tuvo una influencia mucho menos amplia, pero tal vez por ello más sostenida en el tiempo: en ella aparece Baudelaire como sujeto de una Pasión estética como aquella otra que, hacia la misma época, concebiría Kierkegaard (en *Lo uno o lo otro*). No puede haber ningún tipo de estudio de Baudelaire en profundidad que no se ocupe de la imagen de su vida, imagen determinada por el hecho de que él fue el primero en tomar conciencia, y del modo más rico en consecuencias, de que la burguesía estaba a punto de retirarle al poeta su misión. ¿Qué misión podía sustituirla? No había clase a la que pedirle una

respuesta, así que lo mejor era extraerla del mercado y de sus crisis. Mas Baudelaire no se ocupa de la demanda manifiesta a corto plazo, sino de la latente a largo plazo. *Les fleurs du mal* demuestran que la evaluó correctamente. Pero ese medio del mercado en que se le daba a conocer condicionaba un modo de producción, y también de vida, distinto al de poetas anteriores. Baudelaire se vio obligado a reivindicar la dignidad del poeta en una sociedad que ya no disponía de ninguna dignidad que conferir. De ahí la *bouffonerie* de su conducta.

< 13 >

En Baudelaire, el poeta anuncia por vez primera su exigencia de lo que es un valor de exposición. Y es que Baudelaire era su propio empresario. La *perte d'auréole* al primero que afectó fue al poeta. De ahí su mitomanía.

Los circunstanciados teoremas con que no sólo sus defensores por entonces, sino ante todo la historia de la literatura (por no hablar de los actuales), pensaron *l'art pour l'art* desembocan lisa y llanamente en la siguiente frase: el verdadero tema de la poesía es la sensibilidad. Mas, por naturaleza, la sensibilidad es sufriente. Y si su suprema concreción, su determinación más plena de contenido, la experimenta en el erotismo, su consumación más absoluta, que coincide con su transfiguración, la tiene que encontrar en la Pasión. La poética de *l'art pour l'art* entró así sin ruptura en la Pasión de *Les fleurs du mal*.

Cada una de las estaciones de esa especie de Monte del Calvario está adornada con flores; con las flores del mal.

Aquello a lo que afecta la intención alegórica es separado de los contextos de la vida: y con ello es al mismo tiempo tan destruido

como conservado. La alegoría se aferra a las ruinas, ofreciendo la imagen de la inquietud coagulada[711]. Al impulso destructor de Baudelaire no le interesa en absoluto la abolición de su víctima.

Una descripción de algo confuso no es lo mismo que una descripción confusa.

El «*attendre c'est la vie*[712]» de Victor Hugo: la sabiduría del exilio.

Lo nuevo *inconsolable* de París (cfr. el pasaje sobre los *croque-morts*[713]) se introduce en tanto que momento esencial correspondiente de la imagen de la modernidad (cfr. Veuillot D 2,2[714]) <.>

< 14 >

La figura de la lesbiana constituye en el sentido más preciso uno de los heroicos arquetipos propios de Baudelaire. En el lenguaje de su satanismo, él expresa exactamente lo mismo. Cosa que resulta igualmente aprehensible en un lenguaje crítico, no metafísico, que declara su adhesión a la «modernidad» en su política significación. El siglo XIX comenzó a introducir a la mujer en el proceso de producción de mercancías, y todos los teóricos estuvieron de acuerdo en que, con ello, se ponía en peligro su femineidad, y en que, por lo tanto, con el paso del tiempo tenían que aparecer en la mujer forzosamente rasgos masculinos. Baudelaire afirma dichos rasgos; pero, al tiempo, quiere disputárse<los> a la propia férula económica. Así es como llega a dar acento puramente sexual a esta nueva tendencia evolutiva propia de la mujer. El paradigma de la lesbiana representa la protesta de la «modernidad» contra la evolución técnica. (Sería quizás importante averiguar cómo su aversión por George Sand se ha fundamentado en este contexto.)

La mujer en Baudelaire: el botín más precioso en el «triunfo de la alegoría»; vida que significa justamente la muerte. Esta cualidad le pertenece, de la forma más inalienable, a la prostituta. Es lo único que no se le puede comprar, y, para Baudelaire, sólo eso importa.

< 15 >

El interrumpir el curso del mundo era la más profunda voluntad en Baudelaire. La voluntad propia de Josué. No tanto la profética: él no pensaba en una reversión. De ella surgirían su violencia, su impaciencia y su ira; de ella también surgieron los intentos, renovados una y otra vez, de golpear al mundo en el corazón, o de dormirlo con el canto. Y por esta misma voluntad, con su propio aliento, acompaña en sus obras a la muerte.

Es preciso admitir desde luego que los objetos que constituyen el centro de la poesía de Baudelaire no eran accesibles a un esfuerzo planeado y bien orientado: él no apunta tampoco a esos objetos —la gran ciudad, la masa— decisivamente nuevos como tales. No son la melodía que él tiene en su mente. Eso lo son más bien el satanismo, el *spleen* y el erotismo desviado. Los verdaderos objetos de *Les fleurs du mal* cabe encontrarlos en lugares discretos. Son, para no salirse de la imagen, las cuerdas no tocadas todavía del instrumento inaudito sobre el que el poeta fantasea.

< 16 >

El laberinto es sin duda el camino correcto para quien quiere llegar pronto a la meta. Porque dicha meta es el mercado.

Los juegos de azar, el coleccionismo, el callejeo: actividades instituidas contra el *spleen*.

Baudelaire nos muestra cómo la burguesía, en su caída, no puede integrar ya a los elementos asociales. ¿Cuándo se disolvió la *garde nationale*[715]?

Con los nuevos procedimientos de producción que conducen a hacer imitaciones se sedimenta la apariencia en las mercancías.

Para los hombres tal como son actualmente hay solamente una novedad radical, y además es siempre la misma: la muerte.

La inquietud coagulada es también la fórmula para la imagen de la vida de Baudelaire, que no conoce ninguna evolución.

< 17 >

Uno de los arcanos que sólo con la gran ciudad ha llegado a conocer la prostitución es la masa. Pues la prostitución abre justamente la posibilidad de comunión mítica con la masa. Pero el nacimiento de la masa es simultáneo al de la producción en masa. Por lo demás, la prostitución parece contener al mismo tiempo la posibilidad de mantenerse en un espacio vital en el cual los objetos de nuestro uso más próximo se han convertido crecientemente en verdaderos artículos de masas. En la prostitución de las grandes ciudades hasta la mujer misma se convierte en artículo de masas. Es ese sello absolutamente nuevo de la vida en la gran ciudad el que da su real significado a la recepción en Baudelaire del dogma del pecado original. Precisamente el concepto más antiguo le parecía hallarse lo bastante probado para dominar un fenómeno absolutamente nuevo y desconcertante.

El laberinto es patria del que vacila. El camino de aquel a quien espanta el auténtico logro de la meta trazará fácilmente un laberinto. Así hace el instinto en los episodios que preceden a su satisfacción. Pero así hace también la humanidad (la clase) que no quiere saber qué va a ser de ella.

Si es la fantasía la que trae las correspondencias al recuerdo, es el pensamiento quien le dedica las alegorías. El recuerdo hace converger a unas y otras.

< 18 >

La atracción magnética que unas cuantas situaciones fundamentales han ejercido una y otra vez sobre el poeta forma parte del círculo de síntomas de la melancolía. La fantasía de Baudelaire conoce imágenes estereotipadas. De manera totalmente general, parece haber estado bajo la compulsión a volver por lo menos una vez sobre cada uno de esos motivos. Esto se puede comparar a la compulsión que lleva una y otra vez al criminal al lugar de los hechos. Las alegorías son sitios en los que Baudelaire expiaba su impulso destructivo. Quizás así se explique la correspondencia única de tantos de sus poemas en prosa con otros poemas de *Les fleurs du mal*.

Querer juzgar la fuerza mental de Baudelaire por sus excursos filosóficos (Lemaître) sería un gran error. Baudelaire fue un mal filósofo, y en cambio un gran teórico; pero en cuanto soñador fue incomparable. Del soñador posee la estereotipia propia de los motivos, la inmutabilidad en la evitación de cuanto perturba, la disposición a poner en todo momento la imagen al servicio del pensamiento. Así, en cuanto tipo históricamente determinado de pensador, soñador es aquel que se halla a gusto con las alegorías.

En Baudelaire la prostitución es la levadura que hace que las masas de las grandes ciudades se levanten en su fantasía.

< 19 >

Majestad propia de la intención alegórica: destrucción de lo orgánico y lo vivo y disipación de la apariencia. Buscar aquel pasaje característico donde Baudelaire se expresa acerca de la fascinación que en él ejercen los telones pintados del teatro[716]. La renuncia a la magia de la lejanía constituye un momento decisivo en la poesía de Baudelaire, que encontró su formulación más soberana en la primera estrofa de *Le voyage*[717].

Sobre la disipación de la apariencia: «*l'amour du mensonge*[718]».

Une martyre y La mort des amants: *interior Makart* y Jugendstil.

Arrancar las cosas de lo que son sus contextos habituales —algo normal para las mercancías en el estadio de su exposición— es un procedimiento muy característico de Baudelaire, que conecta con la destrucción de los contextos orgánicos en la intención alegórica. Cfr. *Une martyre*, estrofas 3 y 5, sobre motivos de la naturaleza, o la estrofa primera de *Madrigal triste*.

Derivación del aura como proyección en la naturaleza de una experiencia social entre personas: devuelve la mirada.

La falta de apariencia y la decadencia del aura constituyen fenómenos idénticos. Baudelaire pone a su servicio el medio artístico de la alegoría.

Del calvario de la sexualidad masculina forma parte el hecho de que Baudelaire debió sentir la gravidez en cierta forma como competencia desleal.

Las estrellas que Baudelaire destierra de su mundo son las mismas que en Blanqui se convierten en el escenario del eterno retorno.

< 20 >

El entorno objetual del hombre asume con menos contemplaciones cada vez la expresión de la mercancía. Y, simultáneamente, la publicidad tiende a disimular el carácter de mercancía de las cosas. A la engañosa transfiguración del mundo propio de las mercancías se opone su distorsión en lo alegórico. La mercancía trata de mirarse a sí misma a la cara, y su humanización la celebra en la puta.

Se ha de representar el cambio de funcionamiento de la alegoría en la economía mercantil. Constituía el empeño de Baudelaire hacer manifiesta en la mercancía el aura que es a ella peculiar. El intentó humanizar la mercancía de manera heroica, un intento que tiene su contrapartida en el simultáneo burgués de humanizar la mercancía de forma sentimental: procurarle a la mercancía, como al hombre, una casa. Eso es lo que se prometía con los estuches, los envoltorios y las fundas con que en aquella época se envolvían los enseres burgueses.

La alegoría de Baudelaire porta —en contraste con la barroca— las huellas de la rabia necesaria para irrumpir en ese mundo y reducir a escombros todas sus creaciones armoniosas.

En Baudelaire lo heroico es la forma sublime de manifestación de lo demoníaco; el *spleen* es la abyecta. Estas categorías de su «estética» deben descifrarse cada vez. No puede dejárselas tal cual. — Anexión de lo heroico a la latinidad antigua.

< 21 >

El *shock* como principio poético en Baudelaire: La *fantasque escrime*[719] de la ciudad de los *Tableaux parisiens* ya no es una patria. Es un espectáculo, y un país extranjero enteramente.

¿En qué puede resultar la imagen propia de la gran ciudad cuando el registro de sus peligros físicos sigue siendo tan incompleto como en Baudelaire?

La emigración es una clave de la gran ciudad.

Baudelaire nunca ha escrito un poema sobre las prostitutas desde el punto de vista de una de ellas (cfr. *Manual para habitantes de las ciudades*, 5[720])<.>

La soledad de Baudelaire y la soledad de Blanqui.

La fisonomía de Baudelaire como la del mimo<.>

Representar la miseria de Baudelaire sobre el *fond* de su «Pasión estética».

El mal genio y la cólera de Baudelaire forman parte sin duda de su predisposición destructiva. Eso empieza a entenderse cuando en estos accesos reconoce un *«étrange sectionnement du temps*[721]*»*.

La transfiguración de la esterilidad es el motivo fundamental del *Jugendstil*. Al cuerpo se lo dibuja preferentemente en las formas que preceden a la madurez sexual. Esta idea se ha de vincular con la interpretación regresiva de la técnica.

El amor lésbico lleva la espiritualización al interior del seno femenino. Ahí planta la bandera de lirios de amor «puro», que no conoce gravidez ni tampoco familia.

Del título *Les limbes* se ha de tratar quizá en la primera parte, de modo que a cada parte le corresponda el comentario de un título, a la segunda el de *Les lesbiennes*, a la tercera el de *Les fleurs du mal*[722].

< 22 >

La fama de Baudelaire, a diferencia de la más reciente de Rimbaud, no ha conocido hasta ahora ninguna *échéance*[723]. La descomunal dificultad para aproximarse a la poesía de Baudelaire en su núcleo es, para decirlo en una formula, la de que en esta poesía nada ha envejecido aún.

El sello del heroísmo en Baudelaire: vivir en el corazón de la irrealidad (en el corazón de la apariencia). A ello se agrega el hecho de que Baudelaire no conocía la nostalgia. ¡Kierkegaard!

La poesía de Baudelaire hace manifiesto lo que es nuevo en lo que es siempre-de-nuevo-igual, así como lo siempre-de-nuevo-igual a su vez en lo nuevo.

Presentar en detalle el hecho de que la idea del eterno retorno penetra más o menos simultáneamente en el mundo de Baudelaire,

de Blanqui y de Nietzsche. En Baudelaire el acento recae sobre lo nuevo que, con esfuerzo heroico, se arranca a lo «siempre-de-nuevo-igual», en Nietzsche en cambio en lo «siempre-de-nuevo-igual» que el hombre afronta con heroica compostura. Blanqui está más cerca por su parte respecto a Nietzsche que a Baudelaire, pero en él predomina la resignación. En Nietzsche esta experiencia se proyecta cosmológicamente en esta tesis: ya nada nuevo ocurre.

< 23 >

Baudelaire no habría escrito poema alguno si para hacerlo tuviese solamente los motivos que suelen tener los poetas.

Este trabajo debe proveer la proyección histórica concreta de las experiencias que subyacen a *Les fleurs du mal*.

Atinadas observaciones de Adrienne Monnier: lo francés en él era *la rogne*[724]. Ve en él al rebelde y lo compara con Fargue[725] <:> «*maniaque, revolté contre sa prope impuissance, et qui le sait*[726]». Al respecto, menciona también a Céline. La *gauloiserie*[727] *es* también lo francés en Baudelaire.

Otra observación de Adrienne Monnier: los lectores de Baudelaire son siempre hombres, no gusta a las mujeres. Para los hombres significa la representación y trascendencia del *coté ordurier*[728] en su vida instintiva. Si se va más lejos a esta luz, la Pasión de Baudelaire es, para muchos de los que son sus lectores, *rachat*[729] de ciertos aspectos de su vida instintiva.

Lo fundamental para el dialéctico es tener el viento de la historia en las velas. Para él pensar significa: izar las velas. *Cómo* se icen, eso es lo importante. Para él las palabras son tan sólo las velas. El cómo se icen las convierte en concepto.

< 24 >

La ininterrumpida resonancia que han encontrado hasta hoy *Les fleurs du mal* viene a conectar profundamente con un aspecto cobrado por la gran ciudad, que ahí vino a entrar por vez primera en la poesía, y que es el que menos cabía esperar. Eso que resuena en Baudelaire cuando evoca a París desde sus versos es la caducidad y fragilidad de dicha gran ciudad. Quizá nunca haya sido más perfectamente sugerida que en el *Crépuscule du matin*; pero ese mismo aspecto es común más o menos a todos los que forman los *tableaux parisiens*; se expresa en la transparencia ciudadana, como *Le soleil* la hace elevarse tan mágicamente, o en el efecto de contrastes en el *Rêve parisien*[730].

La base decisiva de la producción de Baudelaire es esa específica relación de tensión que en él se encuentra entre una sensibilidad forzada al máximo y una forma de la contemplación que está máximamente concentrada. Una relación que se refleja, teóricamente, en la doctrina de las *correspondances* y en la doctrina de la alegoría. Baudelaire nunca hizo el más mínimo intento de establecer una relación entre estas especulaciones, que se tomaba sin duda muy a pecho. Su poesía surge de la peculiar interacción entre estas dos tendencias en él implantadas. Lo que primero se recibió (Pechméja[731]) y pervivió en la *poésie pure* fue el aspecto sensitivo de su ingenio.

< 25 >

El silencio como aura. Maeterlinck[732] impulsa la evolución de lo aurático hasta lo monstruoso.

Observado por Brecht: en los pueblos latinos el refinamiento de la sensibilidad no merma la energía de aprehensión. Para el alemán el refinamiento, el cultivo creciente de los goces, siempre se paga con la disminución correlativa de la fuerza de aprehensión. La capacidad de gozar pierde ahí densidad en tanto gana en sensibilidad. Observación a propósito del «*odeur des futailles*[733]», en el poema «*Le vin des chiffoniers*».

Aún más importante parece la siguiente observación: el eminente refinamiento sensible de Baudelaire se mantiene libre de sosiego. Esta radical incompatibilidad de un goce sensible con la calma es signo decisivo de una cultura real de los sentidos. El esnobismo inscrito en Baudelaire es la fórmula excéntrica de la absoluta renuncia a ese sosiego, y su «satanismo» nada más que la constante disposición a perturbarlo donde y cuando quiera que aparezca.

< 26 >

En *Les fleurs du mal* no hay el más leve esbozo de descripción de la ciudad de París. Sólo eso bastaría para distinguirlas decisivamente de la lírica posterior «de la metrópoli». Baudelaire habla en medio del rugido de la gran ciudad como uno que hablara entre el oleaje, y su discurso es claro en la medida en que es perceptible. Pero a él se mezcla algo que lo daña, y prosigue mezclado a ese rugir que lo lleva más lejos y le otorga aquella oscura significación.

El *fait divers* es la levadura que hace subir la masa de la gran ciudad en la fantasía de Baudelaire.

Lo que encadena tan excluyentemente a Baudelaire a la literatura latina, y en especial a la tardolatina, podría ser en parte el

modo no tanto abstracto como alegórico en que esta literatura ha utilizado los nombres de sus dioses. Baudelaire pudo reconocer en ello un procedimiento afín al suyo.

En la declarada oposición de Baudelaire a la naturaleza se oculta ante todo una honda protesta contra lo que es «orgánico». En comparación con lo anorgánico, la cualidad instrumental de aquello orgánico es enteramente limitada, teniendo menos disponibilidad. Cfr. el testimonio de Courbet, según el cual Baudelaire habría presentado cada día diferente aspecto.

< 27 >

La heroica actitud de Baudelaire podría estar íntimamente emparentada con aquella de Nietzsche. Si Baudelaire se aferra al catolicismo, su experiencia del universo está subordinada exactamente a la experiencia que Nietzsche resumió al decir: Dios ha muerto.

Las fuentes de las que se nutre la actitud heroica en Baudelaire manan de los más profundos fundamentos de aquel orden social que se abrió camino a mediados de siglo. Y no consiste sino en las experiencias gracias a las cuales fue instruido acerca de los cambios radicales en las condiciones de producción artística. Los cambios referidos consistían en que, en la obra de arte, la forma propia de la mercancía, y en su público la forma de la masa, se expresaron más inmediata y fuertemente que lo habían hecho jamás hasta entonces. Justamente esos cambios fueron los que más tarde, junto a otros en el ámbito del arte, llevaron ante todo al hundimiento de la poesía lírica. El carácter sin más irrepetible de *Les fleurs du mal* se debe al hecho de que a estos cambios Baudelaire responda con un libro de poemas. Y éste es el ejemplo al mismo tiempo más

extraordinario de conducta heroica que cabría encontrar en su existencia.

«L'appareil sanglant de la destruction[734]*»*: tales son los enseres más dispersos que —en la más íntima morada de la poesía de Baudelaire— se encuentran a los pies de la ramera que ha heredado todos los poderes de la alegoría barroca como tal.

<28 >

Ese soñador cuya mirada va a posarse aterrada en el fragmento se convierte en sus manos en el alegorista.

Problema reservado a plantear en la conclusión: ¿cómo es posible que un procedimiento tan «intempestivo» en apariencia como lo es el del alegorista tenga un lugar tan prominente en la obra poética del siglo?

En la alegoría ha de mostrarse el antídoto usado contra el mito. Pues el mito era el cómodo camino que Baudelaire decidió negarse. Así, un poema como *La vie antérieure*, cuyo sólo título sugiere todos los posibles compromisos, nos muestra hasta qué punto Baudelaire se encontraba alejado del mito.

La cita de Blanqui, *«Hommes du dix-neuvième siècle*[735]*»*, a situar en la conclusión.

A la imagen de la «salvación» pertenece sin duda el firme golpe, brutal en apariencia.

La imagen dialéctica es esa forma del objeto histórico que satisface las goethianas exigencias de uno sintético.

< 29 >

En la actitud propia del mendigo Baudelaire sometió al ejemplo de esta sociedad a una prueba continua. Su dependencia artificialmente mantenida respecto de su madre no sólo tiene su causa subrayada por el psicoanálisis, sino también social.

En lo que hace a la idea del eterno retorno tiene desde luego su importancia que la burguesía ya no se atreviera a mirar de frente la evolución futura del sistema de producción por ella puesta en obra. La idea de Zaratustra del eterno retorno y la divisa de la funda de la almohada «sólo un cuarto de hora» son complementarios.

La moda es el eterno retorno de lo nuevo. — Pero, pese a todo, y justamente en la moda, ¿hay aún motivos de la salvación?

El interior de los poemas baudelerianos se inspira, en un buen número de ellos, directamente en el interior burgués, cuya contraimagen es sin duda el interior transfigurado propio del *Jugendstil*. En sus observaciones, Proust se ocupa sólo del primero.

La aversión de Baudelaire hacia los viajes hace tanto más notable el predominio de las imágenes exóticas que, reiteradamente, manifiesta su lírica. En este predominio se hace justicia a su melancolía. Lo cual es además un firme indicio de la potencia que, en su sensibilidad, hace justicia al elemento aurático. *Le voyage* es sin duda la renuncia a viajar.

La correspondencia entre antigüedad y modernidad es la única y solitaria concepción constructiva de la historia en Baudelaire. Esta excluía, más que contenía, una posible concepción dialéctica.

< 30 >

La observación de Leyris[736] cuando dice que la palabra «*familier*» estaría cargada en Baudelaire de inquietud y misterio, representando en él con ella algo que nunca habría representado antes.

Uno de los anagramas de París que subyacen ocultos en *Spleen I* es el empleo de *mortalité*.

El primer verso de *La servante au grand coeur*[737]: en las palabras *dont vous étiez* jalouse[738] no hay *el* acento que se esperaría, pues la voz se retira de *jaloux*. En efecto, el reflujo de la voz es en Baudelaire característico.

Observación de Leyris: el ruido de París (*lourds tombereaux*[739]) no sería nombrado en el estricto sentido de la palabra en numerosos pasajes, sino que se insertaría rítmicamente en el verso de Baudelaire.

El pasaje *où tout, même l’horreur, tourne aux enchantements*[740] es muy difícil de ejemplificar mejor que mediante la descripción de la multitud en Poe.

Observación de Leyris: *Les fleurs du mal* serían *le livre de poésie le plus irréductible*. Esto puede entenderse de tal modo que, al menos, la experiencia que la fundamenta estaría saldada.

< 31 >

La impotencia masculina: figura clave de la soledad. Bajo su signo se consuma la detención de las fuerzas productivas. Un abismo separa al hombre de sus semejantes.

La niebla como consuelo de la soledad<.>

La vie antérieure abre el abismo temporal en las cosas; la soledad abre el abismo espacial ante el hombre.

El *tempo* del *flâneur* se ha de confrontar con el de la multitud, tal como Poe lo describe. Representa una protesta contra ella. Cfr. la moda de las tortugas de 1839[741]. D 2 a, I[742]<.>

El aburrimiento surge en el proceso de producción con su aceleración (por las máquinas). Con su ostentosa dejadez, *el flâneur* protesta contra el proceso de producción.

En Baudelaire, al igual que en los poetas barrocos, uno se va encontrando con enorme abundancia de estereotipos.

Una serie de tipos, desde el garde *national* Mayeux[743], pasando por Vireloque[744] y el trapero de Baudelaire[745], hasta Gavroche[746] y el lumpenproletario Ratapoil[747].

Buscar una invectiva contra Cupido; en conexión con las invectivas de los alegoristas contra la mitología, que corresponden tan precisamente a las de los clérigos altomedievales. En el pasaje en cuestión, Cupido podía llevar el epíteto *joufflu*[748]. Su aversión contra él tiene iguales raíces que su odio a Béranger[749].

La candidatura de Baudelaire a la *académie*[750]* fue un experimento sociológico.

La doctrina del eterno retorno como sueño de los enormes descubrimientos inminentes en el campo de la técnica de reproducción.

Si bien puede acordarse que el anhelo en el hombre de una existencia más pura, inocente y espiritual de la que le ha sido dada busca su garantía en la naturaleza, la mayoría de las veces la ha encontrado en ciertas cosas de la misma esencia que el mundo vegetal o el animal. Pero en Baudelaire es diferente. Su sueño de esa existencia rechaza la comunión con toda naturaleza terrenal y sólo se abandona entre las nubes. Es algo que se expresa en el primer poema del *Spleen de París*. Muchos poemas adoptan motivos de nubes. La profanación de las nubes (*La Béatrice*) es la más terrible.

Les fleurs du mal guardan una oculta semejanza con Dante por el énfasis con que el libro traza los contornos de una existencia creativa. No cabe pensar en ningún otro libro de poemas en que el poeta aparezca con más fuerza ni menos vanidoso. La patria del ingenio creador es sin duda el otoño, conforme a la experiencia de Baudelaire. El gran poeta es, por así decir, creador del otoño. *L'ennemi, Le soleil*.

«*L'essence du rire*[751]» no contiene sino la teoría de la risa satánica. Baudelaire llega en ella a valorar la sonrisa desde el punto de vista de la risa satánica. Los contemporáneos señalaron con frecuencia lo terrible de su modo de reír.

Dialéctica de la producción de mercancías: la novedad del producto (en cuanto estimulante de la demanda) cobra un significado desconocido hasta entonces; en la producción en masa lo igual-siempre-de-nuevo es manifiesto ahí por vez primera.

< 32 A >

La rememoración es la reliquia secularizada.

La rememoración complementa la «vivencia». En ella se precipita la creciente autoalienación del hombre, que hace inventario de todo su pasado como capital ya sin valor. En el siglo XIX, la alegoría fue despejando el mundo en torno para luego instalarse en el mundo interior. La reliquia procede del cadáver, rememoración de la experiencia ya difunta que, eufemísticamente, se llama vivencia.

Les fleurs du mal han sido el último libro de poemas de efecto paneuropeo. Antes de ese libro, quizá: ¿Osián[752], o el *Libro de canciones?*

Los emblemas retornan como mercancías<.>

La alegoría es la armadura de lo moderno<.>

En Baudelaire se da la reluctancia a producir un eco, sea en el alma o sea en el espacio. A veces es grosero, y jamás es sonoro. Su manera de hablar se distingue tan poco de su experiencia como el gesto del prelado respecto a su persona.

< 33 >

El *Jugendstil* aparece como el malentendido productivo gracias al cual lo «nuevo» se ha convertido ya en lo «moderno». Naturalmente, tal malentendido tiene origen sin duda en Baudelaire.

Lo moderno se encuentra en oposición a lo antiguo, lo nuevo en oposición a lo igual siempre. (Modernidad: la masa. Antigüedad: París.)

Las calles parisinas de Meryon: abismos por encima de los cuales, allá en lo alto, ver pasar las nubes.

La imagen dialéctica es relampagueante. En cuanto imagen que relampaguea en el ahora de lo recognoscible, se ha de retener la de lo sido, en este caso la de Baudelaire. Mas la salvación que de este modo, y sólo de este modo, se consuma, sólo puede ganarse sobre la percepción de lo perdido, de lo perdido insalvablemente. Cabe presentar aquí el pasaje metafórico de introducción a Jochmann[753].

< 34 >

El concepto de contribución original no era, en la época de Baudelaire, tan corriente y determinante como hoy día. Baudelaire publicó muy a menudo segundas y terceras ediciones de los mismos poemas sin que ninguno se llamara a escándalo. Sólo hacia el final de su existencia, con los *Petits poèmes en prose*, tuvo dificultades al respecto.

La inspiración de Hugo: las palabras, igual que las imágenes, se le presentan como masa nebulosa. La inspiración de Baudelaire: por un procedimiento sumamente estudiado, las palabras aparecen, como por arte de magia, en el punto mismo en el que surgen. La imagen desempeña un papel decisivo en este peculiar procedimiento.

Se ha de aclarar el significado de la melancolía heroica en la embriaguez y la inspiración figurativa.

Al bostezar, el hombre mismo se abre como un abismo; semejante a ese tedio que lo envuelve.

A qué hablar de progreso a un mundo que se hunde en el más completo *rigor mortis*. La experiencia de un mundo que entra en *rigor mortis* la tomaría Baudelaire de Poe con fuerza incomparable.

Cosa que haría a Poe insustituible para él. Poe describe justamente el mundo en cuyo seno el poetizar y el empeño total de Baudelaire encontrarían sus prerrogativas. Comparar con la cabeza de medusa en el caso de Nietzsche.

< 35 >

El eterno retorno es un intento de combinar los dos principios antinómicos de la felicidad: la eternidad y el «otra vez aún». — La idea específica del eterno retorno hace surgir de la miseria del tiempo, como por magia, la idea especulativa (o la fantasmagoría) de la felicidad. El heroísmo de Nietzsche es todo lo contrario del que corresponde a Baudelaire, que hace surgir del filisteísmo, repentinamente, como por arte de magia, la fantasmagoría de la modernidad.

El concepto de progreso cabe fundarlo en la idea de catástrofe. Que todo siga «así» *es* la catástrofe. Esta no es lo inminente cada vez, sino que es lo cada vez ya dado. Pensamiento de Strindberg: el infierno no es nada que aún nos aceche, sino que es *esta vida aquí*.

La salvación se agarra al pequeño salto dentro de la catástrofe continua.

El reaccionario intento de hacer de formas técnicamente condicionadas, es decir, de variables dependientes, unas formas constantes aparece en el futurismo de modo análogo a en el *Jugendstil*.

La evolución que, en su larga vida, irá llevando a Maeterlinck a una actitud extremadamente reaccionaria es por completo lógica.

Estudiar la cuestión de hasta qué punto los extremos a incluir en la salvación son justamente los polos del «demasiado pronto» y el «demasiado tarde».

Que Baudelaire se opusiera hostilmente al progreso era condición indispensable para dominar a París en su poesía. Comparada con la suya, la posterior poesía de la gran ciudad se encuentra situada bajo el signo de la debilidad, y esto especialmente donde vio en la metrópoli el trono del progreso. Pero ¿¿y Walt Whitman[754]??

< 36 >

Las razones sociales que alientan la impotencia masculina son esas que, de hecho, hacen del camino de la Pasión que sería recorrido por Baudelaire uno prediseñado socialmente. Sólo con ello cabe comprender el que, como viático, llevara en su camino una moneda antigua tan costosa procedente del tesoro acumulado por aquella misma sociedad europea. En el anverso muestra un esqueleto, en el reverso la melancolía, que viene inmersa en sus cavilaciones. La alegoría era esa moneda.

La Pasión de Baudelaire como *image d’Epinal*, en el estilo de la literatura acostumbrada sobre Baudelaire.

El *Rêve parisien*: la fantasía de las fuerzas productivas representadas en su detención.

En Baudelaire la maquinaria se convierte en cifra de las fuerzas destructivas. El esqueleto humano no es la menor de tales maquinarias.

El carácter residencial de las primeras fábricas, pese a toda su inadecuación y su barbarie, tenía sin embargo la peculiaridad de que al propietario de la fábrica cabe imaginarlo en su interior, en tanto que figura decorativa, del mismo modo que, al contemplar sus máquinas, no sólo sueña en la propia sino ya en su grandeza futura. Cincuenta años después de producirse la muerte de Baudelaire, este sueño ya había terminado.

La alegoría barroca ve el cadáver sólo desde fuera. Baudelaire, en cambio, también lo ve desde dentro.

El que en Baudelaire nunca haya estrellas suministra el concepto más concluyente de la tendencia de su lírica a la ausencia total de la apariencia.

< 37 >

El que Baudelaire se haya sentido fuertemente atraído por lo tardolatino conecta probablemente con la fuerza de su intención alegórica.

Pese a la importancia que poseen las formas proscritas de la sexualidad en la vida y la obra de Baudelaire, es digno de observarse que ni en documentos privados ni en la obra desempeña el burdel papel alguno. No hay en esta esfera equivalente a un poema como *Le jeu* (en cambio, cfr. *Deux bonnes soeurs*[755]).

La introducción de la alegoría cabe deducirla de la situación condicionada por la evolución de la técnica; sólo bajo su signo resultará posible representar el talante melancólico que corresponde a esta poesía.

En el *flâneur* puede decirse que retorna el ocioso escogido por Sócrates en el mercado ateniense como interlocutor. Sólo que ahora no hay ya ningún Sócrates, nadie que le dirija la palabra. Y también ha cesado el trabajo de los esclavos que garantiza su ocio.

Es posible buscar la clave de la relación de Baudelaire con Gautier en la conciencia más o menos clara existente en el joven de que su impulso destructivo tampoco tiene un límite absoluto en el arte. Realmente, en lo que hace a la intención alegórica, ese límite no es de ningún modo absoluto. Las reacciones de Baudelaire contra la *école néopaïenne*[756] permiten que reconozcamos claramente esta conexión. Tampoco habría podido escribir su ensayo sobre Dupont en caso de que a la crítica radical del concepto de arte que éste hace no hubiese correspondido con una propia de carácter no menos radical. Baudelaire trató con éxito de ocultar justamente estas tendencias mediante la concreta invocación a Gautier.

< 38 >

No cabe negar que forma parte de lo particular de la confianza que tiene Victor Hugo en el progreso, y de su panteísmo, la creencia en el mensaje de las mesas giratorias. Lo que es sospechoso en este hecho remite en todo caso al comprobarse la continua vinculación de su poesía con el mundo propio de los duendes. Pues lo particular es mucho menos el hecho mismo de que su poesía adopte, o bien parezca adoptar, los motivos de la revelación espiritista, que el que la exponga ante ese mundo. Tal espectáculo es muy difícil de compatibilizar con la actitud de otros poetas.

En Hugo viene a ser la multitud con lo que ejerce la naturaleza su derecho elemental respecto a la ciudad. (J 32, I)

Sobre el concepto de la *multitude* y la <relación> que se establece entre la «masa» y la «multitud».

El interés originario en la alegoría no es uno lingüístico, sino óptico. «*Les images, ma grande, primitive passion*[757]».

Pregunta: ¿cuándo comienza la mercancía a aparecer en la imagen de la ciudad? Sería decisivo estar informado estadísticamente sobre la introducción de escaparates en las fachadas.

< 39 >

En Baudelaire, la mistificación es como una magia apotropaica, como lo es la mentira en las prostitutas.

Muchos de sus poemas tienen su pasaje incomparable al comienzo: allí donde son nuevos, por decirlo así. Esto se ha señalado con frecuencia.

El artículo de masas estaba a la vista de Baudelaire como prototipo. En esto tiene su «americanismo» el más sólido y claro fundamento. Y es que él quería producir un «*poncif*». Lemaître le confirma que lo habría logrado.

La mercancía ocupó el lugar de la forma alegórica de intuición.

En la figura que adopta la prostitución en las grandes ciudades la mujer aparece no ya sólo como mercancía sino, en sentido exacto, en calidad de artículo de masas. Es cosa que se indica mediante el revestimiento artificial de la expresión individual en beneficio de una profesional, tal como aparece en los cosméticos. Que este fue el aspecto de la puta sexualmente determinante para Baudelaire no

nos lo dice en último lugar que, en sus frecuentes evocaciones de la puta, el burdel no constituye nunca el fondo, y sí en cambio, con frecuencia, la calle.

< 40 >

Es muy relevante que en Baudelaire lo «nuevo» no contribuye para nada al progreso. Por lo demás, en su caso casi nunca encontramos un intento de analizar seriamente la idea de progreso. En él es ante todo contra la «fe en el progreso» contra lo que dirige la fuerza de su odio, tal como se hace contra una herejía o doctrina errónea, y no como contra un error ordinario. Blanqui por su parte no muestra odio alguno a la fe en el progreso, mas la cubre en silencio con su burla. De ningún modo se deduce de ello que Blanqui sea infiel a su credo político. La actividad de conspirador profesional, como lo fue la suya, nunca presupone, en absoluto, la fe en el progreso, sino en principio sólo la resolución para terminar con la actual injusticia. Y esta particular resolución de arrancar en el último momento a la humanidad de la catástrofe que siempre la amenaza fue lo decisivo para Blanqui, más que para ningún otro de los políticos revolucionarios de su época. El se negó siempre a trazar planes para todo aquello que venga «después». Con ello puede compatibilizarse fácilmente el comportamiento de Baudelaire en el 1848.

< 41 >

A la vista del escaso éxito que tenía su obra, Baudelaire acabaría por ponerse en venta a sí mismo. Se precipitó así tras su obra, y confirmó en su persona hasta el final cuanto pensaba acerca de la necesidad ineludible de la prostitución para el poeta.

Una de las cuestiones decisivas para la comprensión de la poesía de Baudelaire es saber de qué modo ha cambiado el semblante de la prostitución con el nacimiento de las grandes ciudades. Una cosa es segura: Baudelaire expresa dicho cambio, siendo éste uno de los grandes temas de su poesía. Con el nacimiento de las grandes ciudades la prostitución va a entrar en posesión de nuevos arcanos, uno de los cuales es el mismo carácter laberíntico que adopta la ciudad. Ese laberinto, cuya imagen ha ido penetrando en la carne y la sangre del *flâneur*, va a aparecerse con la prostitución con colores nuevos. Y el primer arcano de que dispone es por lo tanto el aspecto mítico de la metrópoli como laberinto. De él forma parte, tal como por sí mismo ya se entiende, la imagen del minotauro albergada <en> su centro. El hecho de que éste vaya a traer la muerte al individuo no es lo decisivo. Lo decisivo es la imagen de las fuerzas portadoras de la muerte a las que él mismo encarna. Pero esto también es algo nuevo para los habitantes de las grandes ciudades.

<42 >

Les fleurs du mal en tanto que arsenal; Baudelaire compuso algunos de sus poemas a fin de destruir otros hechos por él. Así podría seguir desarrollándose la célebre reflexión de Valéry.

Es importante —y también puede decirse para completar a Valéry— saber que Baudelaire se dio de bruces con la relación de competencia en el seno de la producción poética. Claro que las rivalidades personales entre poetas son inmemoriales. Pero aquí se trata justamente de un transponer tal rivalidad hasta la esfera de la competencia en el mercado abierto. Este es lo que se ha de conquistar, y ya no en cambio la protección de un príncipe. Pero, en este sentido, fue un real descubrimiento del poeta saber que se

encontraba ante *individuos*. La desorganización de las escuelas poéticas y, en consecuencia, del estilo, sin duda viene a ser el complemento de ese mercado abierto que se abre ante el poeta como público. En Baudelaire el público entra como tal por vez primera en el campo de mira: esto es presupuesto de que no fuera víctima de la «apariencia» de las escuelas poéticas. Y a la inversa: dado que la «escuela» se representaba a sus ojos como estructura sin más superficial, el público apareció ante sus ojos <en calidad de> realidad más sólida.

< 43 >

Diferencia entre comparación y alegoría<.>

Baudelaire y Juvenal[758]*. Lo decisivo es: cuando Baudelaire nos describe el vicio y la depravación, siempre queda incluido. Él no conoce el gesto del satírico. Por supuesto que esto sólo afecta a *Les fleurs du mal*, que, en dicha actitud, se muestran totalmente diferentes de las anotaciones en prosa.

Consideraciones fundamentales sobre la relación que existe en los poetas entre sus anotaciones teóricas en prosa y, por otra parte, sus poemas. Pues en los poemas se abre un ámbito del propio interior que, por lo común, no es accesible a su reflexión. Esto ha de mostrarse, en Baudelaire, haciendo referencia a algunos otros como Hamsun y Kafka[759].

La duración del efecto de una obra guarda sin duda proporción inversa con la evidencia propia del que es su contenido objetivo. (Pero ¿un contenido de verdad? Ver *Las afinidades electivas*[760].)

Les fleurs du mal ganaron definitivamente en importancia por el hecho de que Baudelaire no nos haya dejado ninguna novela.

< 44 >

La frase de Melanchthon[761] *Melencolia illa heroica*[762] define de la manera más perfecta el ingenio propio de Baudelaire. No obstante, en el siglo XIX, la melancolía ya tiene otro carácter que el que tenía en el siglo XVII. La figura clave de la alegoría temprana es el cadáver. La figura clave de la alegoría tardía es en cambio la «rememoración» La «rememoración» es el esquema de la transformación de la mercancía en objeto de coleccionista. Las *correspondances* son por lo tanto las resonancias infinitamente múltiples de toda rememoración de cualquier otro. «*J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*[763]».

El tenor heroico de la inspiración baudeleriana queda representado por el hecho de que en él el recuerdo viene a retirarse totalmente en favor de la rememoración. Sorprendentemente, hay en él pocos «recuerdos de la infancia».

Los excéntricos modales de Baudelaire sin duda conformaban una máscara bajo la que él, por vergüenza, intentaba ocultar la necesidad supraindividual de su forma de vida, y también, hasta cierto punto, de su destino vital.

Desde los diecisiete años, Baudelaire lleva la vida de un literato. Mas no puede decirse que se haya definido como «intelectual», que jamás se dedicara a «lo intelectual». No se había inventado todavía la marca de fábrica de la producción artística.

< 45 >

Sobre el truncado cierre de la investigación materialista (en contraste con la conclusión del libro sobre el tema del barroco[764])

<.>

En el siglo XIX la intuición alegórica ya no era lo que había sido a lo largo del siglo XVII. Como alegorista, Baudelaire se encontraba aislado, aislamiento que fue en cierto respecto, por lo demás, el de un retardatario. (Sus teorías subrayan, y por cierto en no pocas ocasiones, su carácter retrógrado, de modo claramente provocador.) Si la fuerza estilística de la alegoría en el siglo XIX era escasa, no lo fue menos su disposición a la rutina, que tan múltiples huellas dejaría en la poesía del siglo XVII. Hasta cierto grado, esta rutina mitigó la tendencia destructiva de la alegoría, su subrayado de lo fragmentario en la obra de arte<.>

SOBRE EL CONCEPTO DE HISTORIA

I

Se dice que hubo un autómata en tal forma construido que habría replicado a cada jugada de un ajedrecista con una contraria que le aseguraba ganar la partida. Un muñeco con atuendo turco y teniendo en la boca un narguilé se sentaba ante el tablero colocado sobre una espaciosa mesa. Con un sistema de espejos se provocaba la ilusión de que esta mesa era por todos lados transparente. Pero, en verdad, allí dentro había sentado un enano corcovado que era un maestro en el juego del ajedrez y guiaba por medio de unos hilos la mano del muñeco. Puede imaginarse un equivalente de este aparato en filosofía. Siempre debe ganar el muñeco llamado «materialismo histórico», pudiendo enfrentarse sin más con cualquiera si toma a la teología a su servicio, la cual, hoy día, es pequeña y fea, y no debe dejarse ver en absoluto.

II

«Una de las peculiaridades más notables propias del temple humano», dice Lotze[765], «junto a tanto egoísmo en lo individual, es la general falta de envidia de todo presente respecto a su futuro[766]». Tal reflexión nos lleva a que la imagen de la felicidad que cultivamos esté teñida enteramente por el tiempo al que el decurso de nuestra existencia nos ha asignado de una vez por todas. Felicidad que pudiera despertar en nosotros envidia sólo la hay en el aire que hemos respirado, con hombres con los que hubiéramos podido conversar, con mujeres que hubieran podido

entregársenos. En otras palabras, en la idea de felicidad resuena inevitablemente la de redención. Y con esa idea del pasado que la historia hace suya sucede lo mismo. El pasado comporta un índice secreto por el cual se remite a la redención. ¿No nos roza, pues, a nosotros mismos un soplo del aire que envolvió a los antecesores? ¿No existe en las voces a que prestamos oído un eco de las ahora enmudecidas? ¿No tienen las mujeres a las que cortejamos unas hermanas que ellas no han conocido ya? Si es así, hay entonces una cita secreta entre las generaciones pasadas y la nuestra. Y sin duda, entonces, hemos sido esperados en la tierra. A nosotros entonces, como a cualquier otra generación anterior, se nos habrá dotado de una *débil* fuerza mesiánica a la que el pasado posee un derecho. Ese derecho no cabe despacharlo a un bajo precio. El materialista histórico lo sabe.

III

El cronista que refiere los acontecimientos sin distinguir entre grandes y pequeños tiene con ello en cuenta la verdad de que nada que haya acontecido se ha de dar para la historia por perdido. Por supuesto que sólo a la humanidad redimida le incumbe enteramente su pasado. Lo cual quiere decir que sólo para esa humanidad redimida se ha hecho convocable su pasado en todos y cada uno de sus momentos. Y es que cada uno de sus instantes vividos se convierte en una *citation à l'ordre du jour*[767]: día que es el del Juicio Final justamente.

IV

Procuraos primero comida y vestimenta,
y se os dará por sí mismo el Reino de Dios.

HEGEL, 1807[768]

La lucha de clases, que un historiador que esté educado en Marx tendrá siempre a la vista, es una lucha por las cosas burdas y materiales, sin las cuales no habrá las espirituales y refinadas. Pese a todo, estas últimas se encuentran presentes en la lucha de clases, mas no como la idea de un botín que gana el vencedor. En esta lucha están vivas, en tanto que confianza, o valentía, o humor, o astucia, o, en fin, como perseverancia, actuando de modo retroactivo en la lejanía del tiempo. Pondrán siempre en cuestión de nuevo una vez más toda victoria que, sea cuando sea, logren obtener los poderosos. Pues lo mismo que hay flores que vuelven su corola en dirección al sol, del mismo modo, gracias a un particular heliotropismo de índole secreta, lo sido se afana por volverse hacia el sol que se alza en el cielo de la historia. De este el más discreto de todos los cambios deberá entender el materialista dialéctico.

V

La verdadera imagen del pasado pasa *súbitamente*. El pasado sólo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad. «La verdad no podrá escapársenos[769]»: la frase, que procede de Gottfried Keller, nos señala el lugar en que el materialismo histórico viene a atravesar exactamente la imagen histórica del historicismo. Por cuanto es una imagen ya irrevocable del pasado que amenaza disiparse con todo presente que no se reconozca aludido en ella.

VI

Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo «tal y como propiamente ha sido[770]». Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro. Al materialismo histórico le toca retener una imagen del pasado como la que imprevistamente se presenta al sujeto histórico en el instante mismo del peligro.

Y éste amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a sus propios receptores. Para una y otros él es uno y el mismo: a saber, convertirse en instrumento de la clase dominante. Así, en cada época es preciso intentar arrancar de nuevo la tradición al conformismo que siempre se halla a punto de avasallarla. El Mesías no viene solamente como el Redentor; viene como vencedor del Anticristo. El don de encender la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiógrafo que esté convencido de que ni los muertos estarán seguros ante el enemigo si es que éste vence. Y ese enemigo no ha cesado de vencer.

VII

Pensad en las tinieblas y el gran frío
en este valle que resuena de lamentos.
BRECHT, *La ópera de tres centavos*[771]

Al historiador que quiera revivir una época, Fustel[772] le recomienda quitarse de la cabeza enteramente todo cuanto sabe del decurso posterior de la historia[773]. No cabe definir mejor el procedimiento con que ha roto el materialismo histórico: un procedimiento de empatía. Su origen es la pereza del corazón, la *acedia* que desespera apoderarse de la que es la auténtica imagen histórica que relampaguea fugazmente. Entre los teólogos de la Edad Media, la acedia pasaba por fundamento originario de la tristeza. Así, Flaubert, que la había conocido, escribe lo siguiente: «Peu de gens

devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage[774]». La naturaleza de dicha tristeza se nos hace más clara si se plantea la pregunta de con quién empatiza, propiamente hablando, el historiógrafo del historicismo. La respuesta suena, indefectible: empatiza con el vencedor. Pero los cada vez poderosos son los herederos de los que siempre han vencido. La empatía con los vencedores siempre beneficia por consiguiente a los cada vez poderosos. Con lo cual, en lo que hace al materialista histórico, ya se ha dicho bastante. Quien quiera que, por tanto, hasta este día haya conseguido la victoria marcha en el cortejo triunfal en que los que hoy son poderosos pasan por encima de esos otros que hoy yacen en el suelo. Así, tal como siempre fue costumbre, el botín es arrastrado en medio del desfile del triunfo. Y lo llaman bienes culturales. Estos han de contar en el materialista histórico con un observador ya distanciado. Pues eso que de bienes culturales puede abarcar con la mirada es para él sin excepción de una procedencia en la cual no puede pensar sin horror. Su existencia la deben no ya sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también, a la vez, a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no lo sea al tiempo de barbarie. Y como él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el cual ha pasado desde el uno al otro. Por eso el materialista histórico se distancia de ella en la medida en que es posible hacerlo. Y considera como su tarea cepillar la historia a contrapelo.

VIII

La tradición de los oprimidos nos enseña que el «estado de excepción» en que vivimos es sin duda la regla. Así debemos llegar a una concepción de la historia que le corresponda enteramente. Entonces ya tendremos a la vista como nuestra tarea la instauración

del estado real de excepción; con ello mejorará nuestra posición en la lucha contra el fascismo. No en último término consiste su suerte en que los adversarios salgan a su encuentro en nombre del progreso en cuanto norma histórica. El asombro por que las cosas que estamos viviendo «aún» sean posibles en el siglo XX no es filosófico. Y no está en el inicio de ningún tipo de conocimiento, salvo de que la idea de la historia de la que deriva es completamente insostenible.

IX

Mi ala está dispuesta a dar impulso,
me volvería muy gustoso atrás,
pues si siguiese siendo tiempo vivo tendría poca fortuna.
GERHARD SCHOLEM, *Saludo del Angelus*[775]

Hay un cuadro de Paul Klee llamado *Angelus Novus*[776]. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. El ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante *nosotros* aparece una cadena de datos, *él* ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente *esta* tempestad.

X

Los objetos que la regla monacal asignaba para la meditación a los hermanos tenían la tarea de prevenirlos contra el mundo y todo su trajín. El curso de pensamientos que aquí vamos siguiendo ha surgido de una determinación análoga. En un instante en que los políticos en los cuales los contrarios al fascismo habían depositado su esperanza yacen derribados en el suelo y refuerzan aún más su derrota con la traición a su propia causa, lo que se propone es liberar al que en política es hijo del mundo de aquellas redes con que aquéllos lo habían envuelto. La consideración parte del hecho de que la fe contumaz de estos políticos puesta en el progreso, su confianza en su gran «base de masas» y, en definitiva, su sujeción servil a un aparato que es incontrolable son tres aspectos de la misma cosa. Busca dar un concepto de lo *costosa* que a nuestro pensamiento habitual llega a ser una idea de la historia que eluda toda clase de complicidad con aquélla a la cual estos políticos aún siguen aferrándose.

XI

El conformismo que, desde el principio, ha encontrado acomodo en la socialdemocracia[777] no sólo afecta a su táctica política, sino también a sus ideas económicas. Y es una causa de su posterior debacle. Nada ha podido corromper tanto a los obreros alemanes como la opinión según la cual iban a nadar con la corriente. La evolución técnica pasaba para ellos por la pendiente misma de la corriente con la cual creían ir nadando. De ahí había un paso a la ilusión de que el trabajo en las fábricas, que se hallaría en la misma dirección del progreso técnico, representaba ya un logro político. La vieja moral protestante del trabajo celebraba así, en forma secularizada, su resurrección entre los obreros alemanes. Ya el

programa de Gotha[778] porta en sí las huellas de este enredo, definiendo el trabajo como «fuente de toda riqueza y de toda cultura». Barruntando algo malo, Marx opuso el hecho de que el hombre que no tiene otra propiedad que su propia fuerza de trabajo «tiene que ser… esclavo de los otros que en efecto se han hecho propietarios[779]». A despecho de esto, la misma confusión siguió cundiendo, y Josef Dietzgen[780] no tarda en anunciar: «El verdadero salvador del tiempo nuevo se llama trabajo… Así, en la… mejora del trabajo… consiste la riqueza, que ahora puede cumplir lo que hasta hoy ningún redentor ha cumplido[781]». Este concepto marxista vulgarizado de lo que es el trabajo no se detiene durante mucho tiempo en la cuestión del efecto que ejerce su producto sobre los trabajadores como tales mientras éstos no puedan disponer de él. Acepta sólo reconocer así el progreso en el dominio de la naturaleza, no el retroceso de la sociedad. Ostenta ya los rasgos tecnocráticos que se darán más tarde en el fascismo. Entre éstos se cuenta un concepto de naturaleza que se distingue de forma bien funesta del de las utopías socialistas anteriores a la revolución del 1848. Tal como ahora se entiende, el trabajo desemboca en la explotación de la naturaleza que, con ingenua satisfacción, se opone a la explotación del proletariado. Comparadas con esta particular concepción positivista, los fantaseos que tanto han alimentado la ridiculización de un Fourier demuestran un sentido sorprendentemente sano. Según él, el trabajo social bien dispuesto tendría como consecuencia que cuatro lunas iluminaran la noche terrestre, que el hielo se retirase de los polos, que el mar ya no supiera a agua salada y que los animales más feroces se pusieran al servicio de los hombres[782]. Lo cual ilustra un tipo de trabajo que, muy lejos de explotar a la naturaleza, se encuentra en situación de hacer que alumbren las criaturas que, como posibles, todavía dormitan en su seno. Del concepto corrompido de trabajo forma parte, como su complemento, *la* naturaleza, que, como Dietzgen dijo, «se encuentra ahí gratis[783]».

XII

Necesitamos sin duda de la historia, mas
la necesitamos de forma muy distinta a la
que necesita el ocioso mimado en el jardín del saber.
NIETZSCHE, *De la utilidad y la desventaja
de la historia para la vida*[784]

El sujeto del conocimiento histórico es la misma clase oprimida que lucha. En Marx aparece como la última clase esclavizada, la vengadora, que lleva hasta el final la que es la obra de la liberación en nombre de generaciones de vencidos. Esta conciencia, que, por breve tiempo, una vez más cobró vigencia en *Espartaco*[785], ha sido desde siempre escandalosa para la concepción socialdemócrata. En el curso de tres largos decenios casi consiguió borrar el nombre de un hombre como Blanqui, cuyo broncíneo timbre hizo temblar al siglo precedente. Y se ha complacido en asignarle a la clase obrera el papel de mera redentora de generaciones *futuras*. Con ello cortó el tendón donde se apoya la mejor de las fuerzas. Ahí, en esa escuela, la clase desaprende por igual el odio y la voluntad de sacrificio. Porque ambas se nutren de la imagen fiel de los ancestros que habían sido esclavizados, y no del ideal de los liberados descendientes.

XIII

Nuestra causa se hace cada día más clara,
como el pueblo cada día más sabio.
JOSEPH DIETZGEN, *Sozialdemokratische Philosophie*[786]

La teoría socialdemócrata, y aún más su praxis, fue determinada por un concepto de progreso que no se atenía a la realidad, sino que tenía aspiración dogmática. El progreso, tal como se perfiló en las cabezas de los socialdemócratas, era, en primer lugar, progreso de la propia humanidad (y no tan sólo de sus habilidades y de lo que es su conocimiento). En segundo lugar, era inconcluible (en correspondencia con la infinita perfectibilidad de la humanidad). Y, en tercer lugar, pasaba por esencialmente incontenible (recorriendo a efectos de su propia virtud un trayecto recto o en espiral). Cada uno de estos predicados es controvertible, y en cada uno de ellos podría aplicarse sin duda la crítica. Mas, si se la toma con rigor, ésta debe volver detrás de todos estos predicados y dirigirse a algo ya común a todos. La idea de un progreso del género humano a lo largo del curso de la historia no puede separarse de la idea de su prosecución todo a lo largo de un tiempo vacío y homogéneo. De este modo la crítica de la idea de tal prosecución debe constituir la base misma de la crítica de la idea general de progreso.

XIV

El origen es la meta.
KARL KRAUS, *Palabras en Versos I*[787]

La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no lo configura el tiempo homogéneo y vacío, sino el cargado por el tiempo-ahora. Así, para Robespierre la antigua Roma era un pasado lleno de ese tiempo-ahora que él hacía saltar respecto del continuo de la historia. La Revolución Francesa se entendía en tanto que una Roma retornada. Citaba a la antigua Roma exactamente como la moda cita un traje ya pasado. La moda tiene olfato para lo actual dondequiera que esto aún se mueva en lo espeso de otrora. Es el salto de tigre hasta el pasado. Pero tiene lugar en una arena donde impera la

clase dominante. El mismo salto, dado bajo el cielo libre de la historia, es el salto dialéctico, como el cual concibió Marx la revolución.

XV

La conciencia de hacer saltar el continuo de la historia es peculiar de las clases revolucionarias en el instante mismo de su acción. La gran Revolución introdujo un nuevo calendario. El día en que comienza un calendario funciona como acelerador histórico del tiempo. Y, en el fondo, es ese mismo día el que, en la forma de los días festivos, que son los días de rememoración, retorna de siempre. Los calendarios, por tanto, no cuentan el tiempo como los relojes. Son monumentos de una conciencia histórica de la que en Europa hace cien años parece no haber ya la menor huella. Aún en los días de la Revolución de Julio se registraría un incidente donde se hizo valer esta conciencia. Al atardecer del primer día de lucha ocurrió que, en varios sitios de París, independiente y simultáneamente, se disparó a los relojes de las torres. Un testigo ocular, que quizá le deba agradecer su adivinación a la rima, escribiría entonces:

> Qui le croirait! on dit qu'irrités contre l'heure,
> de nouveaux Josués, au pied de chaque tour,
> tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour[788].

XVI

El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es transición, sino en el que el tiempo está en

equilibrio e incluso ha llegado a detenerse. Porque este concepto justamente define *ese* presente en que él escribe historia por su cuenta. El historicismo nos plantea la imagen «eterna» del pasado, el materialista histórico nos muestra una experiencia única con éste. Deja a los demás que se desgasten con la puta «Érase una vez» en el burdel del historicismo. El permanece dueño de sus fuerzas: bastante hombre para hacer saltar lo que es el continuo de la historia.

XVII

El historicismo culmina legítimamente en lo que es la historia universal. Desde el punto de vista de su método, la historiografía materialista se distingue más claramente de ella que de cualquier otra. La primera no tiene la menor armadura teórica. Su procedimiento es aditivo: proporciona la masa de los hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío. A la historiografía materialista, por su parte, le subyace un principio constructivo. Ahí, del pensamiento forman parte no sólo el movimiento de los pensamientos, sino ya también su detención. Guando el pensar se para, de repente, en una particular constelación que se halle saturada de tensiones, le produce un *shock* mediante el cual él se cristaliza como mónada. El materialista histórico se acerca única y exclusivamente a un objeto histórico en cuanto se enfrenta a él como mónada. Y, en esta estructura, reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer, o, dicho de otro modo, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido. Y la percibe para hacer saltar una época concreta respecto al curso homogéneo de la historia; así hace saltar una concreta vida de la época, y una obra concreta respecto de la obra de una vida. El resultado de su procedimiento consiste en que *en* la obra queda conservada y superada la obra de una vida, en la obra de una vida

una época, y *en* la época el decurso de la historia. Así, el fruto nutricio de lo históricamente concebido tiene al tiempo sin duda en su *interior*, y lo posee como la semilla, valiosa pero carente ya de gusto.

XVIII

«Los escasos cincuenta mil años del *homo sapiens*», escribe un biólogo moderno, «representan en su relación con la historia de la vida orgánica en la tierra algo así como dos segundos al fin de un día de veinticuatro horas. La historia de la humanidad civilizada llenaría pues, en esta escala, sólo un quinto del último segundo de la última hora[789]». Así, el tiempo-ahora, que en cuanto modelo del mesiánico resume toda la historia de la humanidad en una gigantesca abreviatura, viene a coincidir exactamente con *la* figura que la historia de la humanidad compone en el universo en su conjunto.

<Apéndice>

A

El historicismo se contenta con establecer un nexo causal entre momentos diferentes de la historia. Mas ningún hecho es, en cuanto causa, justamente por eso ya histórico. Se ha convertido en tal, póstumamente, con empleo de datos que pudieran hallarse separados de él por milenios. El historiador que parte de ello deja de permitir que una mera sucesión de datos corra por los dedos al igual que un rosario. Con ello, capta la constelación en que se adentró su propia época junto a una anterior que se halla determinada totalmente. Funda así un concepto de presente como el «tiempo-ahora», ése en el cual se han esparcido astillas del mesiánico.

B

Los adivinos que antaño preguntaban al tiempo qué es lo que traía oculto en su seno no lo experimentaban para nada como homogéneo ni como vacío. El que tenga esto en cuenta quizá llegue también a comprender cómo se experimentaba el tiempo pasado en el seno de la rememoración: es decir, así precisamente. Como es bien sabido, a los judíos les estaba prohibido escrutar el futuro. La Torá y la plegaria los instruyen en cambio en la rememoración. Y esto venía a desencantarles el futuro, ése del cual son víctimas

quienes recaban información de los adivinos. Pero, por eso mismo, no se les convirtió a los judíos justamente el futuro en un tiempo vacío y homogéneo. Pues así en él cada segundo constituía la pequeña puerta por la que el Mesías podía penetrar[790].

APÉNDICE[791]

< AUTOANUNCIO DE LA DISERTACION >

Walter Benjamin, El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán. Nuevos ensayos de Berna sobre la filosofía y su historia, editados por Richard Herberts vol. 5, *Berna, 1920, editorial de A. Franche.*

El objeto que tiene este trabajo es el concepto romántico de crítica de arte, ahí expuesto a la luz de un concreto problema metahistórico, i. e., absolutamente planteado. El mentado problema es el siguiente: ¿qué valor cognoscitivo pueden poseer para la teoría del arte el concepto de su idea por una parte, y el de su ideal por otra? Si por idea se entiende en tal contexto el apriori de un método, entonces el ideal le corresponde como el apriori del contenido ahí subordinado. Pero el problema mencionado no puede dirimirse propiamente hablando en el presente trabajo en cuanto tal, y sólo asoma en el capítulo de cierre. En cuanto a éste, en una comparación del concepto goethiano de ideal (o de protofenómeno) respecto del romántico de idea, trata a su vez de poner en claro la pura relación de sentido que tiene el decurso de la historia de la filosofía con aquel problema planteado metahistóricamente. Allí se dice: «La cuestión de la relación entre la teoría goethiana del arte y la romántica coincide… con la cuestión de la relación del contenido puro con la forma pura… Es en esta esfera donde ha de resaltarse la cuestión, a menudo engañosamente planteada con respecto a la obra singular y ahí nunca soluble de modo preciso, de la relación entre forma y contenido. Pues éstos no son sustratos en el producto empírico, sino distinciones *relativas* en él, operadas en base a necesarias distinciones puras que le corresponden a la filosofía del

arte. La idea del arte es la idea misma de su forma, igual que su ideal es ideal de su contenido. La cuestión sistemática fundamental de la filosofía del arte puede formularse igualmente por tanto como la cuestión de la relación entre la idea y el ideal del arte».

Naturaleza y arte son continuos de la reflexión, medios por tanto de esa reflexión. Y, por eso mismo, «la teoría romántica de la obra de arte» es «la teoría de su forma». Pues, en efecto, «los románticos tempranos identificaron la naturaleza limitadora de la forma con la propia de toda reflexión finita y, en virtud de esta única consideración, determinaron el concepto de la obra de arte en el seno de su mundo intuitivo». A partir de este reconocimiento se emprende la exposición de los que son sus conceptos centrales para la teoría del arte, a saber, la ironía, la obra y la crítica. Para la última se da como tarea el rescate y representación de la reflexión de la obra como tal en ella misma. A saber, bajo la premisa de que la obra de arte es sin duda un centro igualmente vivo de la reflexión, aparece como posible el potenciar esa determinada reflexión que los románticos conciben al mismo tiempo como autoconocimiento incrementado de lo que reflexiona. Este hecho fundamenta lo que es su teoría de la crítica, la cual por consiguiente se distingue de la depravada y desorientada praxis actual de la crítica de arte no sólo por tener un nivel elevado, sino por poseer, al mismo tiempo, un sentido metódico. Esto permite, tal como se muestra en el curso de la exposición, aducir los signos inequívocos de la auténtica crítica. Un análisis de la teoría romántica de la prosa establece ahí la conexión que la estimación de la novela en tanto cima de la poesía tiene con la alta elaboración de la crítica, al mismo tiempo que con las tendencias más significativas de la literatura actual, conduciendo finalmente, a través de la presentación de la prosa como la «idea de la poesía», al capítulo conclusivo sobre «Goethe y la teoría protorromántica del arte».

LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCCIÓN MECANIZADA

I

Está en el principio de la obra de arte el haber sido siempre reproducible. Lo que unos hombres ya habían hecho otros podían rehacerlo siempre. Así, la réplica la practicaron los maestros para conseguir la difusión de sus obras, la copia la realizaban los discípulos en el ejercicio del oficio, y, en fin, la falsificación era practicada por terceros ávidos de lucro. Por lo que a los procedimientos se refiere, la reproducción mecanizada de la obra de arte representa algo nuevo; así, es una técnica que se elabora de forma intermitente a través de la historia, o por impulsos en largos intervalos, pero con creciente intensidad. Con la invención del grabado sobre madera, el dibujo fue por vez primera reproducible mecánicamente, mucho antes que la escritura con la imprenta. Los formidables cambios que esta última, la reproducción mecanizada de la escritura, provocaría en la literatura son suficientemente conocidos. Pero todos estos procedimientos no representan sino una etapa particular, sin duda de notable trascendencia en el plano de la historia universal, en el proceso aquí analizado. Al grabado sobre madera de la Edad Media le seguirán la estampación y el aguafuerte, y luego, a comienzos del siglo XIX, les seguirá la litografía.

Con esta última, la técnica de reproducción alcanza un plano esencialmente nuevo. Este procedimiento, mucho más inmediato,

que distingue la réplica de un dibujo sobre piedra de su incisión sobre un bloque de madera o en una plancha de cobre, permite al arte gráfico lanzar sus producciones al mercado, ya no solamente de manera masiva, como hasta entonces había sucedido, sino en forma de creaciones siempre nuevas. Gracias sin duda a la litografía, el dibujo estuvo en condiciones de ir ilustrando la vida cotidiana, y comenzó a marchar al paso de la imprenta. Pero la litografía aún estaba en sus inicios cuando se vio superada, unos decenios después de su invención, por el invento de la fotografía. Así, por vez primera en los procedimientos reproductivos de la imagen, la mano se veía liberada de las más importantes obligaciones artísticas, que, a partir de entonces, ya le incumbían solamente al ojo. Y como el ojo percibe más rápidamente que la mano puede dibujar, el procedimiento de reproducción de imágenes *se encontró acelerado hasta tal punto que pudo ir a la par de la palabra. Del mismo modo que la litografía contenía ya, virtualmente, lo que es el periódico ilustrado, así también la fotografía el cine sonoro. La reproducción mecanizada del sonido se logró a fines del pasado siglo*, y, hacia 1900, la reproducción mecanizada había alcanzado ya un nivel en que no sólo empieza a hacer su objeto de las obras de arte del pasado, y a transformar con ello la acción de éstas, sino que alcanza una situación autónoma entre los procedimientos artísticos en conjunto. Para el estudio de dicho nivel nada es más revelador que la manera en que sus dos distintas manifestaciones —la reproducción de la obra de arte y el arte cinematográfico como tal— repercutirían en el arte presentado en su forma tradicional.

II

Incluso a la reproducción más perfeccionada de una obra de arte le falta un factor siempre, su *hic et nunc*[792], su existencia única en el

mismo lugar en que se encuentra. Sobre esa existencia única se ejercía, exclusivamente, su historia. Entendemos por ello tanto las alteraciones que pudo sufrir en su estructura física como las cambiantes condiciones de propiedad por las que pudo pasar. El rastro de las primeras no podría sin duda señalarse sino mediante unos análisis químicos que es imposible operar en la reproducción; las segundas son objeto de una tradición cuya reconstitución ha de partir del lugar mismo en que se encuentra el original.

El *hic et nunc* del original forma el contenido de la noción de autenticidad, en la cual estriba la representación de una tradición que ha transmitido hasta nuestros días este objeto idéntico a sí mismo. Mas *las componentes de la autenticidad se sustraen a toda reproducción, no sólo a la reproducción mecanizada*. Así, con respecto a la reproducción manual, cuyo producto se hacía fácilmente aparecer como falso, lo auténtico conservaba su autoridad completa; pero esta privilegiada situación cambia ya con respecto a la reproducción mecánica. El motivo es doble. De entrada, la reproducción mecanizada se afirma con más independencia respecto al original que la manual. Puede, por ejemplo en fotografía, resaltar aspectos del original que no son accesibles directamente al ojo, sino solamente al objetivo regulable y libre de elegir su campo y que, con ayuda de ciertos procedimientos, como es el caso de la ampliación, capta unas imágenes que escapan a la desnuda óptica natural. En segundo término, la reproducción mecanizada asegura al original la ubicuidad de la que naturalmente está privado. Le permite ante todo el ofrecerse a la percepción, ya sea en forma de fotografía o en forma de disco. La catedral abandona su emplazamiento para entrar en el estudio de un amante del arte; el coro ejecutado al aire libre o en un auditorio suena en medio de una habitación.

Todas estas nuevas circunstancias pueden dejar intacto el contenido de una obra de arte, pero deprecian siempre su *hic et nunc*. Si bien es cierto que esto no vale exclusivamente para la obra de arte, sino también para un paisaje que, en una película, pasa

ante la vista del espectador, este proceso afecta al objeto de arte —más vulnerable en esto que un objeto de la naturaleza— en su propio centro: es decir, en su autenticidad. La autenticidad propia de una cosa integra todo lo que, por su origen, tiene de transmisible, su duración material como su mismo testimonio histórico. Dicho testimonio, que está basado en la materialidad, es puesto en cuestión una vez más por la reproducción, de la que toda materialidad se ha retirado. Sin duda que sólo este testimonio ha quedado afectado, pero en él igualmente la autoridad de la cosa así como su peso tradicional.

Todos estos indicios podrían reunirse en la noción de *aura* y decir de este modo: lo que en la obra de arte, en la época de la reproducción mecanizada, sufre un daño, eso mismo es su aura. Proceso sintomático cuyo significado va a exceder ampliamente el dominio del arte. *La técnica de reproducción —tal podría ser la fórmula general— desgaja la cosa ahí reproducida del dominio de la tradición. Al multiplicar su reproducción, sustituye su existencia única por su existencia en serie y, al permitir que la reproducción, en cualquier situación, se ofrezca al espectador o al auditor, actualiza lo reproducido*. Estos dos procesos conducen a una poderosa sacudida de lo transmitido, sacudida de la tradición que no es sino el reverso de la crisis y renovación actuales de la humanidad. Estos dos procesos están estrechamente conectados con los movimientos de masas contemporáneos, cuyo agente más potente es hoy el cine. Su significado social, incluso cuando es considerado en lo que es su función más positiva, no puede concebirse sin aquella otra función destructiva, la catártica: liquidación del valor tradicional propio de la herencia cultural. Se trata de un fenómeno particularmente tangible en las grandes películas históricas, que integra en su dominio regiones siempre nuevas. Y si Abel Gance, en 1927, pudo exclamar con entusiasmo: «Shakespeare, Rembrandt, Beethoven harán cine… Todas las leyendas, las mitologías y los mitos, todos los fundadores de religiones e incluso las religiones en su conjunto… esperan su luminosa resurrección, mientras los héroes se agolpan a

nuestras puertas[793]», sin duda está invitando a una general liquidación.

III

Al interior de grandes intervalos históricos, al mismo tiempo que su modo de existencia se transforma el modo de percepción de las sociedades humanas. La forma en la que el modo de percepción se elabora (o el medio en el que se produce) no está determinada solamente por la propia naturaleza humana, sino por las propias circunstancias históricas. Así, la época de las invasiones bárbaras, durante la cual nacieron tanto la industria artística del Bajo Imperio como el Génesis de Viena, no sólo conocía un arte diferente del de la antigüedad, sino también distinta percepción. Los sabios de la escuela vienesa, Riegl y Wickhoff, que rehabilitaron este arte subvalorado durante mucho tiempo por influencia de las teorías clasicistas, serían los primeros que tuvieron la idea de extraer conclusiones sobre el modo de percepción particular en la época en que este arte se encontraba vigente. Por lejos que llegaran en sus indagaciones, éstas estaban limitadas por el hecho de que dichos sabios se contentaban con señalar las características formales de este preciso modo de percepción. De hecho, no intentaron —ni quizá podían esperarlo— mostrar las concretas sacudidas sociales que las metamorfosis de la percepción revelaban. En nuestros días, las condiciones para una investigación así orientada son ya más favorables y, si las transformaciones en el medio de la percepción contemporánea se pueden comprender como la decadencia del aura, es posible indicar sin duda alguna sus causas sociales.

¿Qué es en suma el aura? Una singular trama de tiempo y espacio: la aparición única de una lejanía, por próxima que ésta pueda hallarse. El hombre que, una tarde de verano, se abandona a seguir con la mirada el perfil de un horizonte de montañas o la línea

de una rama que proyecta su sombra sobre él: dicho hombre respira el aura de esas montañas, de esa rama. Así, esta experiencia nos permitirá comprender la determinación social de la actual decadencia del aura. Una decadencia que es debida a dos circunstancias, estando ambas sin duda en relación con la actual toma de conciencia, muy acentuada, de las masas y la intensidad siempre creciente de sus movimientos. Pues *la masa reivindica que el mundo se le haga mucho más «accesible» con pasión tan extrema como quiere despreciar la unicidad de todo fenómeno, aceptando su múltiple reproducción*. Pues cada día se hace más irresistible la necesidad de una toma de posesión inmediata del objeto en la imagen, o más bien en su reproducción. Asimismo, tal como la ponen a disposición los distintos diarios ilustrados y los noticiarios cinematográficos, la imagen así reproducida se distingue infaliblemente de la imagen artística. Pues, en esta última, unicidad y duración se encuentran tan estrechamente confundidas como reproductibilidad y fugacidad en el cliché. Extraer al objeto de su halo destruyendo su aura es distintivo de una percepción cuyo específico «sentido de lo semejante en el mundo» se ve intensificado hasta tal punto que, mediante la reproducción, llega a estandarizar hasta lo único. Así se manifiesta en el dominio de la receptividad lo que ya, en el dominio de la teoría, ha determinado la creciente importancia de la estadística. La acción de las masas sobre la realidad y de la realidad sobre las masas representa un proceso de una trascendencia ilimitada, tanto para el pensamiento como para la receptividad.

IV

La unicidad de la obra de arte no es sino una con su integración en la tradición. Por lo demás, esta misma tradición es sin duda algo vivo, extraordinariamente cambiante en sí misma. Una estatua

antigua de la diosa Venus estaba situada de manera distinta, respecto a lo que es la tradición, entre los griegos, que hacían de ella un objeto de culto, y entre los clérigos medievales, que veían en ella un ídolo maléfico. Pero tanto a los primeros como a los segundos se les aparecía con todo su carácter de unicidad, o, en una palabra: con su aura. La forma original de integración de la obra de arte en la tradición se realizaba en el culto. Sabemos igualmente que las obras de arte más antiguas se elaboraron al servicio de un ritual que era en principio mágico, y luego religioso. Ahora bien, es sumamente significativo que el modo de existencia de la obra de arte que viene determinado por el aura no se separe jamás absolutamente de su función ritual. En otras palabras: *el valor único de la obra de arte «auténtica» tiene su base en el ritual*. Y ese fondo ritual, por remoto que sea, se transparece incluso en las formas más profanas que son propias del culto a la belleza. Un culto que se desarrolla en el curso del Renacimiento, siguiendo luego vigente por tres siglos, al final de los cuales la primera sacudida seria que sufrió delata dicho fondo. Cuando, con el advenimiento del primer modo de reproducción verdaderamente revolucionario, es decir, la fotografía (simultánea al ascender del socialismo), el arte siente lo próximo de la crisis que un siglo después ya se ha hecho evidente, reacciona con la doctrina del arte por el arte, que no es sino una teología del arte como tal. De ella surgiría ulteriormente una teología negativa en forma de una idea de arte puro, que no sólo rechaza toda función social sino también toda determinación por cualquier tema que sea. (En poesía Mallarmé será el primero en alcanzar tal posición).

Para un análisis que tenga por objeto la obra de arte en la época de su reproducción mecanizada resulta indispensable tener en cuenta estas circunstancias de carácter histórico. Pues están anunciando esta verdad decisiva: la reproducción mecanizada, por vez primera en la historia universal, viene a emancipar a la obra de arte de su existir parasitario en el ritual. En medida creciente, la obra de arte así reproducida se convierte en reproducción de una obra de

arte destinada a la reproductibilidad[794]. Una placa fotográfica, por ejemplo, permite *hacer gran cantidad de copias; el preguntar por la copia auténtica resultaría absurdo*. Pero desde el instante en que el criterio de autenticidad deja de ser aplicable a la producción artística, el conjunto de la función social del arte resulta trastocado. Su fondo ritual debe ser sustituido ahora por un fondo constituido por una práctica distinta, a saber: la política.

V

Resultaría posible representar la historia del arte como la oposición entre dos polos de la obra de arte misma, y volver a trazar la curva de evolución siguiendo los desplazamientos del centro de gravedad desde un polo al otro. Ambos polos son su valor ritual frente a su valor de exposición. La producción artística comienza con imágenes al servicio de la magia, que deben enteramente su importancia al hecho de existir, no al de ser vistas. Ese alce que el hombre de la Edad de Piedra dibuja sobre los muros de su gruta es un instrumento mágico que sólo por azar expondrá a la vista de sus semejantes; lo importante sería sobre todo que los espíritus vieran esa imagen. El valor ritual exige casi que la obra de arte permanezca oculta: ciertas estatuas de dioses no son accesibles sino al sacerdote, ciertas imágenes de la Virgen permanecen veladas casi todo el año, ciertas esculturas de las catedrales góticas son invisibles para el espectador al nivel del suelo. *Con la emancipación de los diferentes procedimientos artísticos del seno del ritual se multiplican las ocasiones de exponerse para la obra de arte como tal*. Un busto, que puede trasladarse a tal o cual lugar, es más susceptible de exponer que una estatua de un dios que tiene su lugar fijo en el recinto del templo. Así, en este respecto, el cuadro ha superado al mosaico o al fresco que lo precedieron.

Con los distintos métodos de reproducción de la obra de arte, su carácter de *exponibilidad* ha crecido en tales proporciones que el desplazamiento cuantitativo entre ambos polos se invierte, como en las edades prehistóricas, en transformación cualitativa de su esencia. Así como en las edades prehistóricas la obra de arte, por el peso absoluto de su valor ritual, fue en primer lugar un instrumento de magia cuyo carácter artístico se admite sólo más tarde, así en nuestros días, por el peso absoluto de su valor de exposición, se convierte en una creación con funciones enteramente nuevas; entre las cuales la función que es más familiar para nosotros, la función artística, se distingue como aquella que, más tarde, se reconocerá sin duda como accesoria. Al menos ya es patente que el cine nos provee los elementos más certeramente probatorios de este pronóstico. Y es además seguro que la trascendencia histórica de esta transformación de las funciones del arte, hoy manifiestamente avanzada en el cine, permite la confrontación con la prehistoria de manera no ya metodológica, sino material.

VI

El arte prehistórico pone sus notaciones plásticas al entero servicio de ciertas prácticas, las prácticas mágicas, trátese de tallar la figura de un ancestro (acto en sí mismo mágico), de indicar el modo de ejecución de dichas prácticas (la estatua presentando una actitud ritual), o en fin de proveer un objeto mágico de contemplación (la contemplación de la estatua reforzando el poder del contemplador). Tales notaciones se efectuaban según las exigencias de una sociedad de técnica aún confundida con el ritual. Técnica atrasada naturalmente si se compara con la técnica mecánica. Mas lo que importa a la consideración dialéctica no es la inferioridad mecánica de esa técnica, sino la diferencia de tendencia respecto de la nuestra: la primera compromete al hombre todo lo posible; la

segunda, en cambio, lo menos posible. El máximo exponente de la primera, si uno se atreve a decirlo claramente, es el sacrificio humano; el de la segunda se anunciaría en cambio en el avión sin piloto dirigido a distancia por las ondas herzianas. *De una vez por todas*: ésa fue la divisa de la primera técnica (ya se trate de la falta irreparable, ya del sacrificio de la vida eternamente ejemplar). *Una vez no es nada*: ésa es la divisa de la segunda técnica (cuyo objeto es el reiniciarse, incansablemente variado, de sus experiencias). El origen de la segunda técnica habrá de buscarse en aquel momento en que, guiado de una astucia inconsciente, el hombre se dispuso por primera vez a distanciarse de la naturaleza. En otras palabras: la segunda técnica nace con el juego.

Lo serio y el juego, el rigor y la desenvoltura se mezclan íntimamente en la obra de arte, si bien lo hacen en grados diferentes. Esto implica que el arte es tan solidario de la primera como de la segunda técnica. Sin duda que los términos *dominación de las fuerzas naturales* no explican la meta de la técnica moderna sino de manera discutible; continúan aún perteneciendo al lenguaje de la primera técnica. Esta apuntaba realmente a un sojuzgamiento de la naturaleza; la segunda en cambio mucho más a establecer una armonía entre naturaleza y humanidad. La función social que es decisiva en el arte actual consiste en la iniciación de la humanidad en este juego «armonioso». Cosa que vale, sobre todo, para el cine. *El cine sirve para ejercitar al hombre en la apercepción y la reacción, bien determinadas por la práctica, de un equipamiento técnico cuyo papel en su vida no cesa de crecer en importancia*. Tal papel va a enseñarle que su sojuzgamiento momentáneo a este utillaje no dará paso a la liberación por ese mismo utillaje más que en el momento en que la estructura económica de la humanidad se haya adaptado enteramente a las nuevas fuerzas productivas puestas en movimiento por la segunda técnica[795].

VII

En la fotografía, sin duda, el valor de exposición comienza ya a hacer retroceder en toda línea el valor ritual. Pero éste no cede su terreno sin ejercer resistencia. Se retira a una última trinchera, la del rostro humano. No es en absoluto por azar que el retrato fuera el objeto principal que adoptó la primera fotografía. El culto al recuerdo de los seres queridos, ausentes o difuntos, ofrece así al sentido ritual de la obra de arte un último refugio. En la expresión fugitiva de un semblante humano, en las fotografías más antiguas, parece como si el aura destellara por última vez. Y eso es lo que constituye justamente su belleza incomparable, totalmente cargada de melancolía. Pero en cuanto la figura humana tiende a desaparecer de la fotografía, el valor de exposición se afirma como superior al ritual. El hecho de haber situado este proceso en las calles de París en el 1900, y en fotografías completamente desiertas, constituye toda la importancia de las placas de Atget. Con razón se ha dicho que las fotografiaba como el lugar de un crimen. Y es que el lugar del crimen también está desierto. Se fotografía justamente para hallar indicios. Así, en el proceso de la historia, las fotografías de Atget cobran valor de cuerpos del delito. Esto es lo que les da un significado político oculto. Son las primeras en exigir una comprensión en un sentido bien determinado. No se prestan a la mirada indiferente, sino que inquietan a quien las contempla; y éste siente que, para penetrarlas, le es preciso hallar ciertos caminos; ya ha seguido caminos parecidos en revistas y diarios ilustrados. Verdaderos o falsos, nada importa. No será sino en esas ilustraciones donde se hicieron obligatorios los pies de foto, y está claro que tienen un carácter totalmente distinto del propio de los títulos de cuadros. Las directrices que le suministran al aficionado a las imágenes aún se harán más precisas y más imperativas en el cine, donde la interpretación de cada imagen es determinable por la sucesión de todas las que la hayan precedido.

VIII

Los griegos solamente conocían dos procedimientos diferentes de reproducción mecanizada de la obra de arte: la fundición y la acuñación. Bronces, terracotas y medallas eran las únicas de las obras de arte que se podían producir en serie. Todo el resto era único, y técnicamente irreproducible. De ahí que aquellas obras se debieran hacer para la eternidad. *Los griegos se veían obligados, por la situación misma de su técnica, a crear un arte de «valores eternos»*. A esta circunstancia se le debe su posición exclusiva en la historia del arte, que debía servir a las generaciones siguientes en calidad de punto de referencia. No hay duda de que nuestra posición no esté en los antípodas de la de los griegos, pues nunca jamás han sido las obras de arte mecánicamente reproducibles en tal grado. El cine ofrece el ejemplo de una forma de arte cuyo carácter está, por vez primera, determinado así, íntegramente, por su reproductibilidad. Sería ocioso comparar las particularidades de esta forma de arte con las del arte griego; pero en un punto, sin embargo, la comparación es instructiva. Con el cine se ha hecho decisiva una cualidad que sin duda los griegos no habrían admitido sino en último término o como la más desdeñable de todas las del arte: la perfectibilidad de cada obra. Nada es menos una película acabada que una obra hecha de un tirón; está compuesta de una sucesión de imágenes entre las que el montador irá eligiendo: unas imágenes que desde la primera hasta la última toma habían sido retocables siempre, a voluntad. Para montar *Opinion publique*, película de 3000 metros, Chaplin rueda 125 000. *La película es por tanto, de las obras de arte, la más perfectible, perfectibilidad que procede directamente de su renuncia completa y radical a cualquier «valor de eternidad»*. Así se infiere de la contraprueba: los griegos, cuyo arte se veía obligado a producir «valores eternos», habían situado en la cima de la jerarquía de las artes la forma de arte menos susceptible de perfectibilidad, a saber, la escultura, cuyas producciones son literalmente hechas como de una sola pieza. La decadencia de la escultura en la era del arte del montaje aparece pues como algo inevitable.

IX

La disputa que se entabla, en el curso del siglo XIX, entre pintura y fotografía en torno al valor artístico de sus respectivas producciones parece en nuestros días superada y confusa. Esto no disminuye en nada por lo demás su trascendencia, y podría, al contrario, subrayarla. De hecho, esta querella constituía el síntoma de un vuelco histórico de trascendencia universal de cuyo alcance ni uno ni otro de estos dos rivales se había dado cuenta enteramente. Dado que la era de la reproductibilidad mecanizada separa al arte de su fundamento ritual, la apariencia de su autonomía se desvanecía para siempre. Y sin embargo el significado se le escapaba incluso al siglo XX, que había visto el nacimiento como tal del cine.

Si ya anteriormente se empleó mucha vana sutileza en la resolución de este problema: ¿es o no arte la fotografía? —sin haberse previamente preguntado si la invención misma de la fotografió no había invertido cabalmente ya el carácter fundamental del arte—, los teóricos del cine por su parte se concentraron en esta otra cuestión que, sin duda, aún era prematura. Ahora bien, las dificultades que la fotografía había suscitado en el seno de la estética tradicional no eran más que un juego en relación con las que el cine le estaba preparando. De ahí la obstinada ofuscación que caracteriza en general a las primeras teorías cinematográficas. Así Abel Gance pretende, por ejemplo: «Henos aquí, por un prodigioso retroceso, vueltos al plano de expresión de los egipcios… El lenguaje de imágenes no está aún a punto por cuanto nuestros ojos aún no se han hechos a ellas. Todavía no hay suficiente respeto, *culto*, por lo que expresan[796]». Séverin-Mars escribe: «¿Qué arte tuvo un sueño más altivo, más poético y, al tiempo, más real? Así considerado, el cinematógrafo se convertiría en un medio de expresión absolutamente excepcional, en cuya atmósfera no deberían moverse sino personajes superiores en el pensamiento en

los momentos más perfectos y misteriosos de su recorrido[797]». Alexandre Arnoux, por su parte, en la conclusión de una fantasía sobre el cine mudo, llegará a preguntarse: «¿No definen en suma todos los arriesgados términos que acabamos de emplear bien exactamente la plegaria?»[798]. Es significativo constatar hasta qué punto su deseo de clasificar al cine entre las artes empuja a estos teóricos a introducir brutalmente en el cine lo que en realidad son elementos rituales.

Y, sin embargo, en la época de estas especulaciones, obras como *Una mujer de París* o, de igual manera, *La quimera del oro*, se proyectaban en todas las pantallas. Ello no impide a Abel Gance recurrir a la comparación con los jeroglíficos, ni a Séverin-Mars hablar del cine como de las pinturas de Fra Angelico. Y es característico sin duda que todavía hoy día los autores conservadores continúen buscando la importancia del cine, si no en lo sacro, por lo menos en lo sobrenatural. Comentando la realización de *El sueño de una noche de verano* por Max Reinhardt, Franz Werfel constata que es sin duda alguna la estéril copia del mundo exterior en su conjunto, con sus calles, interiores y estaciones, sus restaurantes, sus coches y sus playas, la que hasta ahora ha obstruido la ascensión del cine al dominio del arte: «El cine todavía no ha entendido su verdadero sentido, sus reales posibilidades… que consisten en su singular capacidad para, con los medios naturales e incomparable poder de convicción, dar expresión a lo mágico, lo maravilloso, lo sobrenatural[799]».

X

Fotografiar un cuadro es un modo de reproducción; fotografiar un acontecimiento ficticio en un estudio es otro. En el primer caso, lo reproducido es una obra de arte, y no lo es su reproducción. Pues el acto del fotógrafo que regula el objetivo no crea más con ello una

obra de arte que el director de orquesta que dirige una sinfonía. Estos actos representan todo lo más actuaciones artísticas. Otra cosa ocurre con la toma en estudio. Aquí lo reproducido no es ya una obra de arte y la reproducción por su parte lo es tan poco como en el primer caso. La obra de arte propiamente dicha no se elabora ahí sino a medida que el montaje mismo se efectúa. Un montaje en el cual cada una de sus partes integrantes reproduce una escena que no es una obra de arte ni por sí misma ni por la fotografía. ¿Qué son, pues, estos acontecimientos reproducidos ahí, en la película, si está claro que no son obras de arte?

La respuesta deberá tener en cuenta el trabajo concreto del intérprete cinematográfico, que se distingue del actor de teatro en que su actuación, que sirve de base a la reproducción, no se efectúa ante un público fortuito, sino ante un comité de especialistas que, en calidad de jefe de producción, como director u operador, ingeniero de sonido o de iluminación, etc., pueden en todo instante intervenir personalmente en su actuación. Se trata aquí sin duda de un indicio social de enorme importancia. La intervención de un comité de especialistas en una actuación dada es característica del trabajo deportivo y, en general, de la ejecución de una prueba. En efecto, tal intervención determina de hecho todo el proceso de producción de la película. Asi, es sabido que para muchos pasajes de la cinta se ruedan variantes. Por ejemplo, un grito puede dar lugar a diversas tomas, con lo que el montador procede entonces a una selección, estableciendo así una especie de empalme. Un acontecimiento ficticio rodado en un estudio se distingue del acontecimiento real correspondiente de igual modo que se distingue el lanzamiento de un disco sobre una pista, en un concurso deportivo, de la proyección del mismo disco en el mismo lugar, incluso con la misma trayectoria, si se realizara para matar a un hombre. Lo primero sería la ejecución de una prueba, pero no lo segundo.

Por lo tanto, es cierto que la ejecución de una prueba por parte de un intérprete de la pantalla viene a ser de un orden completamente único. Pero ¿en qué consiste? En superar cierto

límite, uno que restringe estrechamente el valor social de las ejecuciones de prueba. Hay que recordar que, en este caso, no se trata además en absoluto de una actuación deportiva, sino únicamente de la ejecución de unas pruebas mecanizadas. El deportista no conoce, por así decir, otra cosa que pruebas naturales. Se mide en unas pruebas como las que la naturaleza le plantea, no en las que proceden de ningún aparato: salvo en algunas excepciones, como el caso de Nurmi, que, se dice, «corría contra el reloj». Mientras tanto, el proceso del trabajo, sobre todo desde su normalización por el sistema realizado en cadena, somete todos los días a innumerables obreros a unas igualmente innumerables ejecuciones de pruebas que están mecanizadas. Además, dichas pruebas se establecen automáticamente, quedando eliminado el que no las puede superar. Por lo demás, tales pruebas son abiertamente practicadas por los institutos de orientación profesional.

Ahora bien, dichas pruebas presentan un considerable inconveniente: a diferencia de las deportivas, no se prestan a la exposición en la medida que sería deseable. Ahí es justamente donde interviene el cine. *El cine hace la ejecución de toda prueba susceptible de resultar expuesta al hacer de esa exponibilidad como tal una prueba*. Pues, en efecto, el intérprete de cine no actúa ante un público, sino ante un aparato de grabación. Y del director de fotografía podría decirse que ocupa un idéntico lugar que el controlador de las pruebas en el examen de aptitud profesional. Actuar a la luz de los *sunlights* satisfaciendo al mismo tiempo las exigencias del micrófono es una actuación de primer orden. Realizarla es para el actor conservar su completa humanidad ante los aparatos grabadores. Esa actuación presenta, como es claro, un inmenso interés, pues controlados por otros aparatos la mayoría de los habitantes de las ciudades, lo mismo en las oficinas que en las fábricas, deben, durante la jornada de trabajo, abdicar de su humanidad. Luego, al llegar la tarde, esas mismas masas llenan diariamente las salas de cine para asistir a la revancha que un

intérprete se tomará en su nombre, no sólo al afirmar su humanidad (o aquello que ocupa su lugar) frente al aparato, sino ya al poner éste al servicio directo de su propio triunfo.

XI

Para el cine importa mucho menos que el intérprete represente a otro a la vista del público que a sí mismo ante el aparato. Uno de los primeros en advertir esta metamorfosis producida por la ejecución de prueba en el intérprete sería Pirandello. Las observaciones que hace a este respecto en su novela *Se rueda*, aunque sólo resalten el aspecto negativo de la cuestión y Pirandello no hable más que del cine mudo, conservan aquí todo su valor. Pues en esto el sonoro no ha cambiado nada de esencial. Lo decisivo es que se trata de actuar ante un aparato en el primer caso, dos en el segundo. «Los actores de cine», escribe Pirandello, «se sienten en el exilio. Exiliados no sólo de la escena, sino incluso respecto de sí mismos. Confusamente perciben, con una sensación de malestar, de indefinible vacío e incluso de fracaso, que su cuerpo casi se ha esfumado, suprimido, privado de su realidad, de su vida y de su voz, como del ruido que produce al moverse, para volverse una imagen muda que tiembla un instante sobre la pantalla y luego desaparece en el silencio… La maquinita actuará ante el público proyectando sus sombras, mientras ellos deben contentarse con actuar ante ella[800]».

Este hecho podría caracterizarse igualmente como sigue: por vez primera —y esto es obra del cine—, el hombre llega a la situación de vivir y actuar enteramente con su propia persona, renunciando a su aura al mismo tiempo. Pues el aura depende de su *hic et nunc*, ya que de ella no existe ninguna reproducción, ninguna réplica. El aura que en escena emana de Macbeth la experimenta necesariamente el público como la del actor que está

desempeñando ese papel. La singularidad de la toma en el estudio consiste en que el aparato sustituye al público. Con el público desaparece ese aura que envolvía al intérprete, y con la del intérprete a su vez desaparece la de su personaje.

Nada tiene pues de sorprendente que un dramaturgo como Pirandello, al caracterizar al intérprete cinematográfico, toque, por cierto que involuntariamente, lo que es el fondo mismo de la crisis de la que vemos hoy aquejado al teatro. A la obra exclusivamente concebida para la técnica de reproducción —como el caso del cine— no podría oponerse nada más decisivo que una obra escénica. Toda posible consideración en profundidad nos lo confirma. Los observadores especializados hace ya mucho que reconocieron que «casi siempre *actuando* lo menos posible se obtienen los máximos y mejores efectos cinegráficos». Desde 1932, Arnheim considera «como último progreso logrado en el cine no ver en el actor sino un accesorio escogido en razón de sus características… al que se intercala en el lugar adecuado[801]». Y con esto aún conecta estrechamente otra cosa. *El actor teatral se identifica con el carácter de su papel, mientras que el intérprete del cine no siempre tiene la posibilidad*. Su creación no está hecha de un tirón, sino que se compone de diversas creaciones distintas. Aparte de ciertas circunstancias fortuitas, como el alquiler del estudio, la elección y movilización de los compañeros de reparto, la confección de los decorados y otros accesorios, las elementales necesidades de la maquinaria van descomponiendo la actuación del actor en una serie de creaciones que están destinadas al montaje. Se trata aquí ante todo de la iluminación, cuyas necesidades obligan a filmar un acontecimiento que en pantalla se desarrollará en una escena que es única y rápida, en una sucesión de varias tomas que a veces pueden prolongarse durante varias horas dentro del estudio. Ello por no hablar de otros trucajes mucho más llamativos. Si un salto desde lo alto de una ventana, según ha de mostrarse en la pantalla, puede efectuarse en el estudio lanzándose de lo alto de un andamio, la escena de la huida que sucede al salto no se rodará, posiblemente,

sino semanas más tarde y ya en el curso de las tomas de exteriores. Por lo demás, casos que aún son más paradójicos son igual de sencillos de citar. Admitimos por ejemplo que el intérprete debe sobresaltarse tras unos golpes dados en la puerta. Si dicho sobresalto no se consigue como se deseaba, el director puede recurrir a algún otro expediente: puede por ejemplo aprovechar la ocasional presencia del intérprete dentro del estudio para de pronto hacer que suene un tiro. El susto vivo, espontáneo, del intérprete, filmado sin que él antes lo supiera, podrá intercalarse después en la cinta. Nada nos muestra con tal plasticidad que el arte se ha escapado del dominio de la «bella apariencia», la cual, por tanto tiempo, pasaba por el único en el que podría prosperar.

XII

En la representación del hombre por el aparato, la alienación del hombre por sí mismo encuentra una forma de utilización que resulta altamente productiva. Puede medirse toda su extensión por el hecho de que el sentimiento de extrañeza del intérprete ante el objetivo, tal como lo describe Pirandello, posee el mismo origen que el sentimiento de extrañeza que resiente el hombre ante su imagen reflejada y vista en el espejo; sentimiento en el cual a los románticos les gustaba ahondar. Ahora bien, en adelante, esta imagen reflejada y vista por el hombre se viene a hacer separable de él, y además transportable: ¿adonde? Ante la masa. Evidentemente, el intérprete del cine no deja por un instante de ser consciente de ello. Mientras está ante el objetivo, sabe que, en última instancia, tendrá que vérselas con la masa de los espectadores. Así, ese mercado que constituye la masa, al que él irá a ofrecer no solamente su fuerza de trabajo, sino incluso su físico, es tan imposible que se lo represente como si él fuera un artículo de fábrica. ¿No contribuirá esta circunstancia, como señaló Pirandello, a la opresión y nueva

angustia que le oprime ante el objetivo? A esta nueva angustia corresponde, como es de justicia, un nuevo triunfo: el de la estrella. Favorecido por el capital del cine, el moderno culto a la vedette aún conserva ese encanto de la personalidad que, desde hace tiempo, no es sino la falsa irradiación de su estricta esencia mercantil. Pero este culto encuentra su complemento en el culto al público, culto que favorece la mentalidad corrompida de masa con la cual los regímenes autoritarios tratan de sustituir su conciencia de clase. Si todo se conformase enteramente al capital cinematográfico, el proceso se detendría en la alienación de sí mismo, en el artista visto en la pantalla lo mismo que entre los espectadores. Pero la técnica del cine es lo que evita esta detención: y prepara su inversión dialéctica.

XIII

Forma parte de la técnica del cine, al igual que en la del deporte, el que todo hombre asista más o menos en calidad de experto a sus exhibiciones. Sin duda, para darse cuenta de ello, basta con oír a un grupo de jóvenes repartidores de periódicos apoyados en sus bicicletas comentar los resultados de alguna carrera ciclista; en cuanto al cine, los noticiarios prueban palmariamente que cualquiera puede llegar a ser filmado. Pero no es ésa la cuestión. *Cada hombre tiene hoy derecho como tal a ser filmado*. Un derecho que la situación histórica de la actual vida literaria nos permite por cierto comprender.

Durante siglos las condiciones determinantes de la vida literaria enfrentaban a un pequeño número de escritores a millares de lectores. El fin del pasado siglo vio producirse un cambio. Con la extensión creciente de la prensa, que no dejaba de poner nuevos órganos políticos, religiosos, científicos, profesionales y locales a disposición de los lectores, un número cada vez más grande de

éstos se encontraron ocasionalmente comprometidos en la literatura. Esto comenzó con los «buzones» que la prensa diaria abrió a sus lectores, si bien en nuestros días no hay casi ningún trabajador europeo que no se encuentre en disposición de publicar en alguna parte sus observaciones persona les sobre el trabajo en forma de reportaje o algo parecido. Con ello la diferencia entre autor y público tiende a perder carácter fundamental. De hecho, no es ya más que funcional, pudiendo variar de un caso a otro. De este modo, el lector se encuentra ya, en todo momento, dispuesto a convertirse en escritor. En su calidad de especialista, que, bien que mal, tuvo finalmente que asumir dentro de un proceso de trabajo diferenciado al extremo —aun tratándose de un empleo ínfimo—, él puede adquirir en todo momento la calidad de autor. Así, el trabajo toma la palabra. Y su representación por la palabra constituye sin duda una parte integrante del poder necesario para su actuación. Las competencias literarias no se fundan ya en una formación especializada, sino en una de carácter politécnico, y se convierten en un bien común.

Todo esto vale igualmente para el cine, donde desplazamientos cuya obtención en la vida literaria había costado siglos, recientemente se han efectuado dentro del breve curso de una decena de años. Pues en la práctica cinematográfica —y además, sobre todo, en la práctica rusa— este desplazamiento ya se ha realizado en parte. Una cierta cantidad de intérpretes de las películas soviéticas no son actores en el sentido occidental de la palabra, sino hombres que desempeñan su papel —sin duda, antes que nada su papel dentro del proceso de trabajo—. En el caso de Europa occidental, la explotación del cine por el capital impide al hombre ejercer su derecho a mostrarse así, exactamente, en ese papel. Por lo demás, lo impide igualmente el paro, que excluye a grandes masas de la producción, en cuyo proceso encontrarían sobre todo el derecho a ser reproducidas. En estas condiciones, la industria cinematográfica tiene ahora el mayor interés en estimular a la masa mediante representaciones ilusorias y especulaciones

equívocas. Para ello ha puesto en marcha un poderoso aparato publicitario: ha sacado partido de la carrera y la vida amorosa de las estrellas, y ha organizado plebiscitos así como concursos de belleza. Explota de este modo un elemento dialéctico de formación de la masa. La aspiración del individuo aislado a ponerse en el lugar de las estrellas, es decir, a desgajarse de la masa, es precisamente lo que aglomera a las masas de espectadores de esas proyecciones. Y así, es este interés totalmente privado el que maneja la industria cinematográfica para manipular y corromper el justificado interés original que abrigan las masas por el cine.

XIV

La toma de imágenes y sobre todo el rodaje de una película nos ofrece una clase de espectáculo nunca visto antes. Un espectáculo que no podría verse desde un punto cualquiera sin que todos los auxiliares que son extraños a la puesta en escena —aparatos de filmación y de iluminación, o el estado mayor de los ayudantes— entren en el campo visual (a menos que la pupila del espectador fortuito venga a coincidir con el objetivo). Este hecho basta por sí solo para hacer superficial y vana toda comparación entre el rodaje en el estudio y el viejo ensayo teatral. Por principio, el teatro conoce ese punto desde el cual la ilusión de la acción no puede destruirse. Un punto que no existe para la escena cinematográfica filmada. La naturaleza ilusoria del cine es naturaleza de segundo grado, resultado directo del montaje. Lo cual quiere decir: *en el estudio el equipamiento técnico ha penetrado tan profundamente en la realidad que ésta no aparece después en el cine despojada de todo su utillaje sino en virtud de un procedimiento peculiar, a saber, el ángulo de toma de visión por la cámara y, después, el montaje de esa toma con otras del mismo orden*. Pues de hecho en el cine la realidad no aparece despojada de los aparatos sino por el mayor de

los artificios, y la realidad inmediata se presenta en él como la soñada flor azul en el país de la Técnica.

Estos datos, tan distintos de los del teatro, pueden confrontarse de manera todavía más reveladora con los de la pintura. Y aquí se ha de plantear esta pregunta: ¿cuál es la situación del operador con respecto al pintor? Para responderla nos permitiremos el sacar partido de esa otra noción de operador que es usual en la cirugía. Pues bien, el cirujano está ocupando uno de los polos de un universo en el cual el otro polo lo está ocupando el mago. El comportamiento del mago cuando cura a un enfermo por imposición de manos difiere del que emplea el cirujano cuando procede a una intervención en el cuerpo mismo del enfermo. Pues el mago mantiene lo que es la distancia natural entre el paciente y él o, más exactamente, la disminuye muy poco —por efecto de la imposición de manos—, mientras la aumenta en mucho —por su autoridad—. El cirujano hace, por su parte, justamente lo inverso: disminuye mucho la distancia entre él y el paciente —penetrando el interior del cuerpo de éste— y no la aumenta sino escasamente —por la circunspección con que se mueve su mano entre los órganos—. En una palabra: a diferencia del mago (cuyo carácter aún es inherente al médico de cabecera), el cirujano, en el momento decisivo, se abstiene sin duda de adoptar un comportamiento de hombre a hombre con respecto al enfermo: más bien se adentra en él operativamente.

Pues el pintor es al operador lo que el mago es al cirujano. El pintor conserva en su trabajo la natural distancia con la realidad de su tema; y, al contrario, el cámara penetra profundamente en el tejido de la realidad que se le ofrece. Las imágenes que obtienen uno y otro resultan de procesos que son completamente diferentes. En concreto, la imagen del pintor es total, mientras que la del cámara está hecha de múltiples fragmentos que son coordinados según una ley nueva. *Así, de estos dos modos de representación de la realidad —la pintura y el cine—, el último se ha vuelto para el hombre actual incomparablemente más significativo, por cuanto*

obtiene de la realidad un aspecto despojado de todo aparato —ese aspecto que el hombre tiene derecho a esperar de la obra de arte— precisamente gracias a una intensiva penetración de los aparatos dentro de lo real.

XV

La reproducción mecanizada de la obra de arte modifica la forma de reacción de la masa con respecto al arte. De retrógrado como el público se muestra delante de un Picasso, por ejemplo, pasa a convertirse en progresista delante de un Chaplin. Añadamos a ello que en todo comportamiento progresista el placer emocional y espectacular se confunde inmediata e íntimamente con la actitud del experto. Ese es un indicio social importante, pues cuanto más disminuye la importancia social propia de un arte, tanto más se afirmará en el público el divorcio entre una actitud crítica y el placer puro y simple. De lo convencional se gusta sin criticar; se critica con disgusto lo verdaderamente nuevo. No sucede lo mismo con el cine. La circunstancia decisiva aquí es en efecto ésta: las reacciones de los individuos aislados, cuya directa suma constituye la reacción masiva del conjunto del público, sólo en el cine se muestran determinadas por su inminente multiplicación. Al manifestarse, estas reacciones se controlan. Pero aquí la comparación con la pintura nuevamente se impone. Antaño el cuadro nunca podía ofrecerse más que a la contemplación de uno tan sólo, o, a veces, de algunos. La contemplación simultánea de los cuadros por un público grande, como se anuncia en el siglo XIX, es síntoma temprano de la crisis que afecta a la pintura, la cual de ningún modo fue exclusivamente provocada por la fotografía sino, de una forma relativamente independiente, por la tendencia misma de la obra de arte a dirigirse a las masas.

De hecho, el cuadro nunca pudo convertirse en el objeto de una recepción colectiva, tal como sí ha sido siempre el caso para la arquitectura, o antaño para el poema épico, y hoy día para el cine. Y por poco que esta circunstancia pueda prestarse a alguna conclusión en cuanto al papel social de la pintura, no menos representa un grave impedimento en el momento en que el cuadro, en condiciones que son de alguna forma ya contrarias a su naturaleza, se ve directamente confrontado respecto de las masas. En las iglesias y monasterios medievales, así como en las cortes de los príncipes hasta el final del siglo XVIII, la recepción colectiva de las obras pictóricas no se efectuaba simultáneamente y a una escala igual, sino por una interposición infinitamente jerarquizada y graduada. El cambio producido desde entonces no expresa sino el conflicto particular en que se vio implicada la pintura por la reproducción mecanizada del cuadro. Pero por más que se intentara exponerla al público en las galerías y salones, la masa ahí no podía en modo alguno controlarse y organizarse como hace, con sus reacciones, en el cine. Así, el mismo público que reacciona con espíritu progresista frente a una película burlesca, debe desde luego reaccionar al contrario, con espíritu retrógrado, ante cualquier producción surrealista.

XVI

Entre las funciones sociales del cine, es la más importante claramente el establecer el equilibrio entre el hombre y el equipo técnico. Esta tarea no la cumple el cine tan sólo por el modo en el que el hombre puede ofrecerse a los aparatos, sino también por el modo en el que puede, con ayuda de esos aparatos, representarse el mundo entorno. Si el cine, al revelar con sus primeros planos de entre el inventario del mundo exterior unos detalles generalmente ocultos de los accesorios familiares, o al explorar medios banales

bajo la dirección genial del objetivo, por una parte extiende el ejercicio de nuestra comprensión a las mil determinaciones de las cuales depende la que es nuestra experiencia, por otra parte sin duda llega a abrirnos todo un campo de acción tan inmenso como insospechado.

Las tabernas y avenidas de nuestras metrópolis, nuestras oficinas y habitaciones amuebladas, nuestras estaciones y nuestras fábricas parecían encerrarnos sin abrigar esperanzas de huida. Entonces llegó el cine, haciendo saltar un mundo-carcelario con la dinamita de las décimas de segundo, de manera que ahora, en medio de sus ruinas y residuos proyectados tan lejos, realizamos inconscientemente verdaderos viajes de aventuras. A través de la toma en primer plano se extiende el espacio, y con el tiempo de exposición se desarrolla en cambio el movimiento. Del mismo modo que con la ampliación se trata menos de sólo hacer preciso lo que sin ella resultaría vago que de un poner en evidencia una formación estructural enteramente nueva de la materia, también se trata menos de hacer ver por el tiempo de exposición determinados motivos de movimiento que de revelar en esos movimientos ya conocidos, por medio del ralenti, otros que aún nos son desconocidos, y «que, lejos de representar ralentizaciones de movimientos rápidos, hacen el efecto de movimientos que son singularmente deslizantes, casi aéreos, sobrenaturales[802]».

Se hace así tangible que la naturaleza que habla ante la cámara es distinta de la que habla ante los ojos. Distinta sobre todo en el sentido de que, en ella, un espacio conscientemente explorado por el hombre viene a quedar sustituido por un espacio en que el hombre ha penetrado inconscientemente. Si no hay sin duda nada que no sea ordinario en el hecho de darse cuenta de forma más o menos sumaria de la manera de andar que tiene un hombre, aún nada se sabe de su porte en la fracción de segundo que destina a dar una zancada. El gesto de coger el mechero o la cuchara es tan consciente como familiar, pero nada sabemos de lo que sucede entre nuestra mano y el metal, por no hablar de las fluctuaciones de

las que ese proceso desconocido puede ser susceptible, en razón de diversas disposiciones psíquicas. Y aquí, precisamente, interviene la cámara junto con sus medios auxiliares, sus caídas y sus ascensiones, sus interrupciones y aislamientos, sus extensiones y aceleraciones, sus ampliaciones y disminuciones. Ella nos inicia de este modo en el inconsciente óptico, como el psicoanálisis lo hace en el inconsciente pulsional.

Por lo demás, entre las dos formas del inconsciente existen las relaciones más estrechas, pues los múltiples aspectos que la cámara puede sacar de la realidad se encuentran, en gran parte, sólo fuera del espectro normal de la percepción. Buen número de las alteraciones y estereotipos, de las transformaciones y catástrofes que el mundo visible puede sufrir en el cine le afectan realmente en las psicosis, las alucinaciones y los sueños. Las deformaciones de la cámara son otros tantos procedimientos gracias a los cuales la percepción colectiva se apropia de los modos de percepción del psicópata y del soñador. Así, el cine abre una brecha en la antigua verdad heraclítea —los hombres en estado de vigilia tienen un solo mundo, que es común a todos, pero durante el sueño cada uno regresa al que le es propio—, y por cierto que menos con representaciones del mundo onírico que con la creación de figuras extraídas del sueño colectivo, como Mickey Mouse, dando la vuelta al globo a toda prisa.

Si uno se da cuenta de las peligrosas tensiones que ha engendrado la técnica racional en el seno de la economía capitalista, convertida hace mucho ya en irracional, se reconocerá que esa técnica ha creado, contra ciertas psicosis colectivas, algunos medios de inmunización, a saber, ciertas películas. Y éstas, dado que nos presentan tantos fantasmas sádicos e imágenes masoquistas delirantes de una manera artificialmente forzada, previenen al tiempo la maduración natural de estas perturbaciones en las masas, particularmente expuestas en razón de las formas actuales de la economía. *La hilaridad colectiva representa en concreto la explosión, prematura y saludable, de semejantes*

psicosis colectivas. Las enormes cantidades de incidentes grotescos que se consuman en el cine son un indicio impactante de los peligros que amenazan a la humanidad desde el fondo de las pulsiones reprimidas por la civilización actual. Las películas burlescas americanas y las cintas de Disney desencadenan sin duda la dinamitación del inconsciente[803]*. Su precursor por cierto fue el excéntrico, que en los nuevos campos abiertos por el cine había sido el primero en instalarse. Y aquí es donde se sitúa la figura histórica* de Chaplin.

XVII

Una de las tareas más importantes del arte ha sido siempre engendrar una demanda cuya más completa satisfacción debía producirse en un plazo más o menos largo. La historia concreta de toda forma de arte conoce épocas críticas en las que dicha forma aspira a unos efectos que no pueden obtenerse sin esfuerzo y si no es en base a un nivel técnico que se haya enteramente transformado, es decir, en una forma de arte nueva.

Las extravagancias y crudezas del arte que así se producen, en particular en las épocas llamadas decadentes, surgen en realidad de su más rico núcleo creador. Semejantes barbarismos hicieron, en unos tiempos similares, las delicias del dadaísmo, por ejemplo, y sin embargo sólo en el presente se hace claramente determinable su impulso: *el dadaísmo trataba de engendrar, empleando medios pictóricos y literarios, los efectos que el público busca hoy día en el cine*.

Toda creación de una demanda radicalmente nueva, y por tanto fecunda en consecuencias, llevará sin duda más allá de su meta. Esto es lo que se producía en el caso de los dadaístas, hasta el punto de que sacrificaban los valores negociables, económicos, explotados con tanto éxito por el cine, para obedecer a unas

instancias de las que, por supuesto, ellos no eran conscientes. Los dadaístas se apoyaron mucho menos en la utilidad mercantil correspondiente a sus obras que en la impropiedad que éstas mostraban para el recogimiento y la contemplación habitual. Para alcanzar dicha impropiedad, la degradación premeditada de su material no fue desde luego el menor de sus medios. Sus poemas son, como dicen los psiquiatras alemanes, auténticas «ensaladas de palabras», hechas de giros obscenos y de todos los desechos imaginables que hay en el lenguaje. Y lo mismo sucede con sus cuadros, a los que adherían botones o billetes. Lo que obtuvieron con semejantes medios fue una implacable destrucción del aura misma de sus creaciones, a las cuales ellos aplicaban, con los medios de la producción, la marca infamante de la reproducción. Es imposible, ante un cuadro de Hans Arp o ante un poema de August Stramm, tomarse el tiempo de recogerse y apreciarlo como ante una tela de Derain o un poema de Rilke. Al recogimiento que, con la decadencia de la burguesía, se convirtió en ejercicio de comportamiento asocial[804], se opuso así la distracción en cuanto iniciación a nuevos modos de actitud social. Así, las manifestaciones dadaístas aseguraban vehementes distracciones al hacer de las obras el centro de un escándalo. Se trataba ante todo de satisfacer esta exigencia: provocar la indignación del público.

De esa tentación para la vista o esa seducción para el oído que la obra de arte era hasta entonces, se convirtió en proyectil con los dadaístas. Espectador o lector, el impacto a todos alcanzaba. La obra de arte adquirió con ello una nueva cualidad traumática. Cosa que también favoreció la creciente demanda de películas, cuyo elemento de distracción es igualmente, en primera línea, traumático, basado como está habitualmente en los cambios constantes de lugar y de plano que asaltan a golpes al espectador. Compárese la tela sobre la que transcurre la película con la tela de un cuadro; la imagen de la primera se transforma, pero no en cambio la de la segunda. Esta última invita al espectador a la contemplación. Ante ella puede abandonarse a sus asociaciones. No puede hacerlo, en

cambio, ante una imagen cinematográfica. Pues, apenas su ojo la ha captado, ya se ha metamorfoseado. No podría fijarse. Duhamel, que detesta el cine, pero no sin haber comprendido por ello algunos elementos de su estructura, comenta así esta circunstancia: «Ya no puedo pensar lo que yo quiero. Y es que las imágenes en movimiento sustituyen a mis propios pensamientos[805]».

De hecho, el proceso de asociación que se produce en quien contempla estas imágenes viene a ser enseguida interrumpido por las transformaciones que éstas muestran. Y eso constituye el *shock* traumático que es propio del cine, uno que, como todo traumatismo, también demanda ser amortiguado por la atención despierta y sostenida[806]. Con ello, y por su propio mecanismo, el cine entrega su carácter físico a los traumatismos morales practicados por el dadaísmo.

XVIII

La masa es la matriz donde sin duda, en la hora actual, se engendran las nuevas actitudes hacia la obra de arte. La cantidad se transmuta en cualidad: *las grandes masas de participantes han producido un modo transformado de participación*. Así, el que este modo se presente en principio bajo una forma desacreditada no debería inducir a error y, sin embargo, no faltan los que se han atenido con pasión a este aspecto meramente superficial del problema. Entre ellos, Duhamel se ha expresado de la manera más brusca y radical. El principal reproche que hace al cine es por el modo de participación que viene a suscitar entre las masas. Duhamel ve en el cine un mero «pasatiempo para ilotas, divertimento propio de iletrados, de unas criaturas miserables, atontadas por sus ocupaciones y sus cuitas… Un espectáculo que no exige esfuerzo alguno, que no supone consecuencia en las ideas…, no enciende luz alguna en el fondo de los corazones, no

suscita esperanzas sino aquélla ridícula de ser un día una entre las 'estrellas' de Los Ángeles[807]».

Ya se ve que, en el fondo, es la antigua queja de que las masas nunca buscan sino distraerse, mientras que el arte exige el recogimiento. Ése es sin duda un lugar común. Queda sin embargo por saber si puede ser apto para resolver el problema. El que se recoge ante la obra de arte se lanza dentro de ella, y la penetra, como aquel pintor chino que desapareció en el pabellón pintado sobre el fondo de su propio paisaje. Al contrario, la masa, con base en su misma distracción, acoge ya en su seno a la obra de arte, le transmite el ritmo de su vida, la abraza con sus olas. Aquí la arquitectura es un ejemplo de los más pasmosos, ya que ofrece de siempre el prototipo de un arte cuya recepción reservada a la colectividad se efectuaba en la distracción. Así, las leyes de esta recepción vienen a ser de las más reveladoras.

La arquitectura ha acompañado a la humanidad desde sus orígenes. Gran cantidad de géneros artísticos se han creado para desvanecerse. La tragedia nace con los griegos para extinguirse con ellos; solamente sus reglas resucitarían muchos siglos más tarde. El poema épico, cuyo origen se remonta a lo que es la infancia de los pueblos, se desvanece en Europa al final del Renacimiento. El cuadro es creación de la Edad Media, y nada parece hoy garantizar a este modo concreto de pintura una duración ilimitada. Por el contrario, la necesidad humana de alojamiento permanece constante. La arquitectura no ha parado nunca. Su historia es más antigua que la de otra cualquiera de las artes, y es útil sin duda considerar su tipo de influencia si se quiere entender la relación de las masas con el arte. Las construcciones arquitectónicas son objeto de un doble modo de recepción: el uso y la percepción, o aún mejor: el tacto y la vista. No se podría juzgar exactamente la recepción de la arquitectura pensando en el recogimiento de los viajeros ante los edificios más célebres, pues no existe nada en lo que es la recepción táctil que corresponda a lo que es la contemplación en la recepción óptica. La recepción táctil se efectúa menos por la vía de

la atención que por la vía de la costumbre. Y, por lo que respecta a la arquitectura, la costumbre determina en gran medida la misma recepción óptica. Pues también ella, por su propia esencia, viene a producirse mucho menos en la atención sostenida que en la impresión casual. Ahora bien, este modo de recepción, elaborado al contacto con la arquitectura, ha adquirido, en ciertas circunstancias, un valor canónico. Pues *las tareas que, en los giros de la historia, han sido impuestas a la percepción humana, no podrían resolverse en absoluto por la simple óptica, es decir, por la contemplación. No son sino cumplidas, y sin duda de modo progresivo, mediante la costumbre de una óptica que es aproximativamente táctil*.

El distraído también puede acostumbrarse. Más aún: sólo cuando cumplimos ciertas tareas en la distracción estaremos seguros de resolverlas mediante la costumbre. Por medio de la distracción que el arte se encuentra en disposición de ofrecernos, su práctica establece, sin nosotros saberlo, hasta qué punto nuevas tareas de la percepción se han vuelto resolubles. Y como, para el individuo aislado, siempre subsiste la tentación de sustraerse a semejantes tareas, el arte podrá abordar las más difíciles y las más importantes cuantas veces pueda movilizar a las masas. Actualmente, lo hace mediante el cine. *La recepción en la distracción, que se afirma con creciente intensidad en todos y cada uno de los dominios del arte, representando el síntoma de profundas transformaciones de la percepción, ha encontrado en el cine lo que es su propio campo de experiencia. El cine se revela en consecuencia como el objeto hoy más importante de aquella ciencia de la percepción que para los griegos fue la estética*.

XIX

La proletarización creciente del hombre de hoy en día, junto con la creciente formación de masas, no son sino dos aspectos del mismo

fenómeno. El Estado totalitario trata de organizar a las masas proletarizadas nuevamente constituidas, sin tocar las condiciones de propiedad a cuya abolición tienden dichas masas. Pues ese Estado ve su salvación en el hecho de permitir a aquellas masas la expresión de su «naturaleza», no ciertamente la de sus derechos[808]. Las masas tienden a la transformación de las condiciones de propiedad, mientras que el Estado totalitario busca dar expresión a esa tendencia manteniendo tales condiciones. O, dicho en otros términos: el Estado totalitario desemboca, de modo necesario, en la estetización de la vida política.

Todos los esfuerzos de estetización política culminan en un punto, y ese punto es sin duda la guerra moderna. La guerra y sólo ella hace posible el fijar una meta a los más vastos movimientos de masas conservando las condiciones de propiedad. Así se nos presenta el estado de cosas desde el punto de vista de lo político. Desde el punto de vista de lo técnico, se presentaría de este modo: sólo la guerra permite movilizar la totalidad de los medios técnicos actuales manteniendo las condiciones de propiedad. Es evidente que la apoteosis de la guerra impulsada por el Estado totalitario no se sirve de tales argumentos, y sin embargo resulta provechoso arrojar sobre ello una ojeada. En el manifiesto publicado por Marinetti sobre la guerra de Italia en Etiopía se dice como sigue: «Desde hace veintisiete años nos estamos alzando los futuristas en contra de que la guerra se considere antiestética… Y así llegamos a afirmar:… La guerra es bella porque, gracias a las máscaras de gas, a los terroríficos megáfonos, a las tanquetas y a los lanzallamas, funda la supremacía de lo humano sobre la máquina totalmente subyugada. La guerra es bella por cuanto inaugura la soñada metalización del cuerpo humano. La guerra es bella por cuanto enriquece los floridos prados con las flameantes orquídeas de las ametralladoras. La guerra es bella por cuanto reúne los cañonazos, los tiros de fusil, las repentinas detenciones en el fuego, los perfumes y olores de la descomposición en una verdadera sinfonía. La guerra es también bella porque crea nuevas arquitecturas, como

lo son la de los grandes tanques, las escuadrillas geométricas de aviones, las espirales de humo que se elevan sobre las aldeas incendiadas y muchas otras… ¡Poetas y artistas futuristas… acordaos bien de estos principios propios de una estética de la guerra… a fin de que iluminen vuestra lucha en favor de una poesía y una plástica nuevas!».

El manifiesto tiene la ventaja de la claridad. Su modo de plantearnos la cuestión merece ser adoptado por el dialéctico. A sus ojos, la estética propia de la guerra contemporánea se le presenta del siguiente modo. Guando la natural utilización que corresponde a las fuerzas productivas se encuentra retardada y reprimida por el orden de la propiedad, la intensificación constante de la técnica, de los ritmos de vida y de las varias fuentes de energía tiende a una utilización *contra natura*. Y la encuentra en la guerra, que, con sus destrucciones, viene a probar que la sociedad aún no estaba madura para hacer de la técnica su órgano, y a su vez que la técnica no estaba lo bastante desarrollada como para yugular radicalmente a las fuerzas sociales elementales. Pues la guerra moderna, en sus rasgos más inmundos, viene determinada por el desfase entre los potentes medios productivos y su utilización insuficiente en el proceso de la producción (o, dicho en otros términos, por el paro y la falta de mercados). *Y, en esa guerra, la técnica sublevada, frustrada en su materia natural por la sociedad que la produce, exige ahora daños y perjuicios al material humano*. En vez de canalizar los cursos de agua, llena enteramente sus trincheras con oleadas humanas. En vez de sembrar la tierra desde la altura a la que vuelan sus aviones, siembra los incendios, y en el seno de los laboratorios químicos ha hallado un modo nuevo e inmediato de suprimir el aura.

«*Fiat ars, pereat mundus*», nos dice claramente la teoría totalitaria del Estado que, según confiesa Marinetti, espera de la guerra la saturación artística de la percepción que ha sido transformada por la técnica. Tal es, en apariencia, la consumación de *l’art pour l’art*. La humanidad que, antaño, con Homero, había

sido objeto de contemplación de los dioses olímpicos, ahora ya lo es para sí misma. Su alienación respecto de sí misma ha llegado hasta un grado que le hace vivir su destrucción en calidad de sensación estética «de total y absoluto primer orden». He ahí lo que resulta de la estetización de la política perpetrada por las doctrinas totalitarias. Las fuerzas constructivas de la humanidad responden pues a ello con la politización del arte.

Traducción [al francés] de PIERRE KLOSSOWSKI

NOTAS SOBRE LOS *CUADROS PARISINOS* DE BAUDELAIRE[809]

Con frecuencia, el estudio de una obra lírica se propone igualmente como meta hacer entrar al lector en ciertos estados de ánimo poéticos, tratando de hacer partícipe a la posteridad de aquellos transportes que el poeta habría conocido. Parece admisible, sin embargo, concebir para tal estudio una meta un poco diferente. Para concretarla y definirla de forma positiva, se podría quizá recurrir a una imagen. Supongamos al efecto que una ciencia que esté ligada al devenir social tenga el derecho de considerar una obra poética concreta —un mundo que se basta como tal a sí mismo, en apariencia— como una especie de llave fabricada sin la menor idea de cuál podría ser la cerradura en la cual, un día, vaya a ser finalmente introducida. Dicha obra se vería revestida de una nueva significación a partir de la época en que el lector, o mejor, una nueva generación de lectores, se percatara al fin de poseer esta llave maestra. Para ellos, las bellezas esenciales que atesora esa obra irán ahora a integrarse en un valor supremo, haciéndoles captar en todo caso, a través de su texto, ciertos aspectos de una realidad que ya no será tanto la del poeta difunto como la suya propia. Ciertamente, estos lectores no se querrán privar de aquella suprema utilidad de la que, justamente para ellos, esa obra en cuestión les dará pruebas. No privándose pues, en consecuencia, de los procedimientos concretos de análisis que los pueden familiarizar con ella.

El ciclo de los *Cuadros parisinos* de Baudelaire es el único que no figura en el conjunto de *Las flores del mal* sino a partir de la segunda edición. Quizás esto permita ir a buscar en él lo que

Baudelaire maduró más lentamente, lo que, para al fin eclosionar, demandaba más experiencias sustanciales. Así, mucho mejor que ningún otro texto, este pequeño ciclo de poemas nos hace sentir lo que podía ser la repercusión de los focos de la vida moderna, o, lo que es lo mismo, de las grandes ciudades, sobre una sensibilidad de las más delicadas y de las formadas más severamente. Pues tal era, en efecto, la sensibilidad de Baudelaire. Una que le valió una experiencia que porta la marca de la originalidad esencial, siendo privilegio del primero que puso el pie en una tierra inexplorada, y que extrajo de ella, para realizar sus percepciones poéticas, una riqueza no sólo singular, sino de trascendencia sorprendente. Mas dicha trascendencia no era en absoluto previsible desde su comienzo, tal como lo prueban ciertos rasgos no menos bellos que significativos de los que no se ve en absoluto que hubieran impactado a los lectores del siglo XIX; hasta ese punto es cierto que cualquier experiencia original guarda como encerradas en su seno ciertos gérmenes que quedan prometidos a un desarrollo ulterior y diferente. En estas pocas notas se tratará por tanto mucho menos de hacer revivir al poeta en su medio que de un hacer visible, a través del conjunto de algunos poemas, la actualidad extraordinaria de ese París del que Baudelaire fue sin duda el primero en realizar la experiencia poética.

Para acercarse al fondo del problema, podrá partirse de un hecho paradójico del que Paul Desjardins hizo la sutil constatación. «A Baudelaire», nos dice, «le cuesta más trabajo sumergir la imagen en la memoria que adornarla y pintarla[810]». Baudelaire, en efecto, cuya obra está tan hondamente impregnada de la gran ciudad, no la pinta nunca. Tanto en el cuerpo de *Las flores del mal* como en los llamados *Poemas en prosa* (que, sin embargo, en el que iba a haber sido su título primero: *El spleen de París*, evocan, como en tantos pasajes, la ciudad) se buscaría en vano el menor equivalente de unas descripciones de París como las que abundan en Victor Hugo. Se recordará por lo demás el papel que la minuciosa descripción de la ciudad desempeña en poetas más recientes, sobre todo en

aquellos de inspiración socialista, y se observará que el hecho mismo de estar privado de ellas constituye por cierto un fundamento de la originalidad baudeleriana. Tales descripciones de la metrópoli concuerdan de buen grado con una cierta fe en los prodigios de la civilización, con un idealismo más o menos brumoso. La poesía de Verhaeren, por ejemplo, abunda en los rasgos de este género:

> Y qué importan los males y las horas dementes
> y las cubas de vicio en que la ciudad fermenta
> si algún día, de un fondo de nieblas y velos,
> surge un nuevo Cristo en la luz esculpido
> que levanta hacia él a la humanidad
> y la bautiza al fuego de las nuevas estrellas[811].

Nada de eso se encuentra en Baudelaire. Aun sufriendo el prestigio de la gran ciudad, «donde incluso el horror tiene algo de encanto[812]», conserva un no sé qué de desencantado. París es para él la «gran llanura donde el ábrego reina[813]», «las casas cuya altura alargaba la bruma[814]», simulando «los muelles de algún río en crecida», el amontonamiento de los «nuevos palacios, andamiajes, bloques, viejos barrios[815]», pero, sobre todo, la ciudad que se halla en vías de desaparición:

> Se fue el viejo París (de una ciudad la forma
> cambia ¡ay! más deprisa que el corazón de un mortal)[816],

La forma de la ciudad variaba, en efecto, y además lo hacía con rapidez prodigiosa en tiempos de Baudelaire. No hay que olvidar aquí que la obra de Haussmann, cuyos amplios trazados no se detenían ante ninguna consideración histórica, estaban perfectamente delineados para constituir un terrible *memento mori* en la intención y el corazón de París mismo. Esta obra destructora, y

ello por más pacífica que fuera, ilustraría por primera vez y sobre el cuerpo de la ciudad misma lo que podía la acción de un solo hombre para conseguir aniquilar eso que, a lo largo de generaciones, se había erigido. Un sentimiento premonitorio de la extremada precariedad de las grandes urbes no queda ausente de los *Cuadros parisinos*. El nuevo escalofrío del que Baudelaire, siguiendo en esto a Hugo, habría dotado a la poesía es un escalofrío de aprensión.

El París baudeleriano es por así decir una ciudad minada, tan desfalleciente como endeble. Nada tan bello como el poema *El sol*, que nos la muestra atravesada por sus rayos, como un viejo tejido precioso y raído. El viejo, que es la imagen con la cual se termina ese canto a la decrepitud que es el poema *El crepúsculo matutino*, viejo que día tras día se pone con resignación a la tarea, alegoriza sin duda la ciudad:

> Y el sombrío París, frotándose los ojos,
> empuñaba sus útiles cual laborioso viejo[817].

Para París, incluso los seres más selectos son decrépitos. Entre la inmensa multitud de los ciudadanos, las ancianas son las únicas que transfiguran su debilidad y su abnegación.

Sólo un lector que haya captado lo que significa la desaparición de la ciudad en la poesía urbana de Baudelaire podrá entrever el significado de ciertos versos que van al encuentro de este procedimiento, pues en él la estricta discreción cuando está evocando la ciudad no excluye los trazos recargados ni tampoco la exageración. Así, el comienzo del soneto titulado *A una transeúnte*:

> La calle atronadora en torno a mí aullaba[818].

Este no es solamente un acento completamente nuevo en la ya larga historia de la lírica (acento cuyo vigor redobla el hecho de

ponerlo al comienzo de un poema), sino que hasta la frase, tomada como un simple enunciado, resulta de una audacia más que provocativa. Ciertamente, tal constatación, para nosotros, habituados a los ininterrumpidos ruidos de los cláxones hoy en nuestras calles, nada tiene de extraño. Pero cuál no sería la extrañeza de los contemporáneos del poeta, y cuán extraña es esta concepción de aquel París del año mil ochocientos cincuenta de la que derivaba. En este poema, lo singular de la concepción sin duda va a la par con su maestría, siendo legítimo advertir en él una potente evocación de la multitud. Y, sin embargo, en esta poesía no hay ni un solo pasaje en que se aluda a aquélla, a menos que se la quiera percibir en la enigmática frase del comienzo. Hasta tal punto es cierto que Baudelaire, en verdad, no pinta nunca.

En los *Cuadros parisinos* puede hablarse de una secreta presencia de la multitud. *Danza macabra, El crepúsculo matutino, Las viejecitas* son otras tantas evocaciones de ella. La multitud innumerable de sus transeúntes constituye el ondulante velo a través del cual el paseante parisiense percibe la ciudad. Las referencias a la multitud, inspiradora soberana y fuente de embriaguez para el transeúnte solitario, tampoco faltan en los *Diarios íntimos*. Pero mejor que referirse a esos pasajes quizá sería releer el texto magistral en el que Poe ha evocado a la multitud. Allí se reencontrará una vez más el valor adivinatorio de la exageración en estas aún tempranas tentativas de trazar la fisonomía de las grandes ciudades. «La gran mayoría de los que pasaban tenían una compostura conveniente, propia de gente entregada a sus negocios, pero no parecían ocupados sino en abrirse paso entre la multitud. Fruncían las cejas y lanzaban sus miradas hacia todos lados; si recibían el empujón de un transeúnte cercano, no mostraban ningún síntoma de impaciencia, sino que se reajustaban los vestidos y se apresuraban. Otros, de una especie muy frecuente, realizaban inquietos movimientos y, con rostro encendido por la sangre, hablaban para sí y gesticulaban como si fueran solos, en el medio de aquella incontable multitud que los rodeaba totalmente. Cuando

eran detenidos en su marcha, cesaban de murmurar súbitamente, mas redoblaban sus gesticulaciones y esperaban, con sonrisa distraída y visiblemente exagerada, el paso de las gentes que les retenían en su avance. Si eran empujados, saludaban con grandes efusiones a quienes los habían empujado, y entonces parecían encontrarse sumamente confusos[819]».

No puede considerarse este pasaje como una descripción naturalista. La caricatura es excesiva. Pero ese transeúnte en el seno de una multitud, siempre expuesto a ser atropellado por otros transeúntes que se afanan en todos los sentidos, es prefiguración del ciudadano de nuestros tiempos, diariamente atropellado por las noticias de la T. S. F. y los periódicos[820], y expuesto a una sucesión de *shocks* que afectan a los cimientos de su existencia. Esta apercepción adivinatoria que ya se encuentra en la descripción de Poe la haría suya Baudelaire. Pero éste aún fue más lejos, sintiendo claramente la amenaza que las multitudes ciudadanas constituyen para el individuo y su conversar en sus adentros. Un texto singular y desconcertante, *Pérdida de aureola*, revela sus angustias:

> «Ya conoce usted el miedo que les tengo a los caballos y los coches. Hace un momento, cuando atravesaba el bulevar a toda prisa, y saltaba entre el barro, a través de este caos en movimiento donde la muerte llega galopando por todos lados a la vez, mi aureola, en un brusco movimiento, cayó de mi cabeza en el fango encima del asfalto. No he tenido el coraje de recogerla. He creído menos desagradable perder mis insignias que hacer que me rompieran todos los huesos del cuerpo».

Algunas observaciones de los más sagaces de los críticos podrán traerse aquí. Gide, y tras él Rivière, han insistido en algunos *shocks* íntimos, en algunos desfases que sufre el verso baudeleriano en su estructura. «Extraño encadenamiento de palabras», nos dice Rivière[821]. «Ora una fatiga de la voz, ora un término extremadamente débil»:

¿Quién sabe si las nuevas flores en las que sueño
tendrán en este suelo yermo como una playa
el místico alimento que les dé su vigor[822]?

O bien:

Cibeles, que los ama, aumenta sus verdores[823].

Y aún podría añadirse el célebre comienzo de poema:

La bondadosa sirvienta de que estabas celosa[824].

Si pareciese aventurado relacionar estos desfallecimientos métricos con la experiencia del paseante solitario que avanza inmerso entre la multitud, uno quizá podría referirse al propio poeta. Así se lee, en efecto, en la dedicatoria de los *Pequeños poemas en prosa*: «¿Quién de entre nosotros no ha soñado, en sus días de máxima ambición, el milagro de lograr una prosa poética, musical mas sin ritmo ni rima, lo bastante dúctil y entrecortada como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos propios de la conciencia? De la frecuentación de ciudades enormes, del incesante aumento de sus innumerables relaciones, nace especialmente este ideal obsesivo[825]».

Acabamos de hablar de un paseante solitario. Y Baudelaire lo fue en la acepción más atroz de la palabra. «Sentimiento de soledad, desde mi infancia. A pesar de la familia, y entre los compañeros, sobre todo: sensación de un destino que será eternamente solitario[826]». Esta sensación de la que habla, más allá de su significación individual, sin duda conlleva una impronta social. Un paréntesis lo explica brevemente.

En la estructura de la sociedad feudal, gozar del propio ocio —es decir, estar exento del trabajo— constituía un fuerte privilegio, no

sólo de hecho, sino de derecho. Pero las cosas ya no eran de ese modo en el seno de la sociedad burguesa. La sociedad feudal tanto más fácilmente podía reconocer el privilegio del ocio a algunos de sus miembros cuanto que disponía de los medios para ennoblecer esa actitud, es decir, para transfigurarla. La vida cortesana y la contemplativa eran como dos moldes en los que los ocios del gran señor, del guerrero y del prelado podían verterse. Estas actitudes, la de representación igual que la de devoción, convenían al poeta de aquella sociedad, y su obra las justificaba. Al escribir el poeta mantiene un contacto, al menos indirecto, con la religión y con la corte, o incluso con ambas. (Voltaire, que es el primero de los literatos de primer orden que rompe deliberadamente con la Iglesia, se consigue un retiro junto al rey de Prusia.)

En el seno de la sociedad feudal, los ocios del poeta son un privilegio bien reconocido. Por el contrario, con la burguesía en el poder, el poeta se encuentra como el desocupado, el «ocioso» por antonomasia. Una situación que no se dio sin provocar un notable desconcierto. Los intentos de escapar a ella serían numerosos. Los talentos que se sentían más a gusto en su vocación de poeta cobraron gran impulso: por eso Lamartine o Victor Hugo se encontraron sin duda investidos de una dignidad totalmente nueva. Eran, en cierta forma, los sacerdotes laicos de la burguesía. Otros —Béranger o Pierre Dupont— se contentaban con solicitar el concurso de la fácil melodía para asegurar su popularidad. Otros, y Barbier está entre ellos, tomaron como propia la causa del cuarto estado. Otros, en fin, como Théophile Gautier o Leconte de l’Isle, se refugiaron en el arte por el arte.

Baudelaire no supo comprometerse con ninguna de estas vías. Cosa que dijo muy bien Valéry en su famosa *Situación de Baudelaire*, allí donde se lee: «El problema de Baudelaire debía plantearse de este modo: ser un gran poeta, pero no ser ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset. No quiero decir que este propósito fuera en él consciente, pero estaba necesariamente en Baudelaire, e incluso era esencialmente Baudelaire. Esa era su razón de

Estado[827]». Se podría decir que Baudelaire, ante este problema, decidió planteárselo al público. Con su existencia ociosa y desprovista de identidad social, tomó la decisión de publicarla; e hizo enseña de su aislamiento: así se convirtió en un *flâneur*. Aquí como en relación con cualquier otra de las actitudes esenciales de Baudelaire, parece imposible y vano separar lo que éstas comportaban de gratuito y de necesario, de elegido y sufrido, de artificioso y de natural. A fin de cuentas, esta obstinación tiene que ver sin duda con el hecho de que Baudelaire elevó la ociosidad hasta el rango de un método de trabajo, es decir, de su método particular. Se sabe que en muchos períodos de su vida no conoció, por así decir, mesa de trabajo. Fue callejeando como hizo, y sobre todo como retocó, sus versos con constancia interminable:

> A lo largo del viejo arrabal, donde cuelgan en las chabolas
> las persianas, refugio de lujurias secretas,
> cuando el sol cruel golpea con redoblado ímpetu
> la ciudad y los campos, los techos y trigales,
> voy solo a practicar mi fantástica esgrima,
> husmeando en los rincones el azar de la rima,
> tropezando en las palabras como en los adoquines,
> dando aveces conversos desde ha mucho soñados[828].

Es el *flâneur* Baudelaire el que hizo la experiencia de la multitud de la que hemos hablado. Hemos vuelto ahora sobre ello para poner de relieve otros de esos sondeos que él efectuaba en las profundidades de la vida colectiva. Una de las primeras reacciones que hizo nacer la formación de las multitudes en el interior de las grandes ciudades fue la boga de lo que se llamaba las «psicologías», unos libritos baratos en los que el autor se divertía clasificando tipos a partir de su fisonomía y captando al vuelo tanto el carácter como las ocupaciones y el rango social de cualquier transeúnte. La obra de Balzac nos ofrece mil muestras de aquella

manía. He ahí, se dirá, una bien ilusoria perspicacia. Ilusoria, en efecto. Pero hay también una pesadilla que le corresponde enteramente, y ésta, por su parte, ya aparece como más sustancial. Dicha pesadilla consistiría en ver los rasgos distintivos que, en un primer momento, parecen garantizar la unicidad, la estricta individualidad de un personaje, revelando a su vez los elementos constitutivos de un nuevo tipo que establezca una nueva subdivisión. Así se manifestaría, en el corazón del callejeo, una angustiosa fantasmagoría. Baudelaire la desarrolló rigurosamente en el poema *Los siete viejos*.

> De pronto, un viejo, cuyos harapos amarillos
> imitaban el color de aquel cielo lluvioso,
> cuyo aspecto habría hecho que llovieran limosnas
> sin la intensa maldad que en sus ojos brillaba,
>
> se me apareció.
> …………………………
> …………………………
> Su doble le seguía: barba, ojos, bastón, andrajos, espinazo,
> ni un rasgo distinguía, venido del infierno,
> al centenario gemelo; sus espectros barrocos
> marchaban a igual paso hacia una meta ignota.
>
> ¿En qué conjura infame me veía yo envuelto,
> o qué perverso azar pretendía humillarme?
> ¡Pues conté siete veces, de minuto en minuto,
> a ese viejo siniestro que se multiplicaba[829]!

Ese individuo que se nos presenta en su multiplicación como siempre idéntico sugiere así la angustia que experimenta el ciudadano hasta no poder ya, pese al establecimiento de las singularidades más excéntricas, romper el círculo mágico del tipo. Un círculo que ya sugiere Poe en su descripción de la multitud. Los

seres de los que él la ve compuesta aparecen sujetos a toda clase de automatismos. Y, además, la conciencia de ese automatismo, que viene estrictamente regulado, de este carácter rigurosamente típico, es la que, habiendo sido lentamente adquirida, y estando sólidamente establecida, va a permitirles, al cabo de un siglo, poder jactarse de inhumanidad y crueldad inéditas. Parece que, por momentos, Baudelaire hubiera ya captado ciertos rasgos de esta inhumanidad aún por venir. En *Cohetes* se lee: «El mundo va a acabarse… Pido simplemente a todo hombre que piense que muestre lo que subsiste de la vida… No es en especial por las instituciones políticas como se vendrá a manifestar por cierto la ruina universal…, sino por la vileza a que llegarán los corazones. ¿Será preciso que diga que lo poco que quedará de lo político se debatirá penosamente entre las opresiones de una animalidad ya general, y que los gobernantes se van a ver forzados, para mantenerse y proyectar un fantasma de orden, a recurrir a medios que harían estremecer nuestra humanidad de hoy, sin embargo ya tan endurecida?… Esos tiempos están quizá muy próximos; ¿quién sabe incluso si no han llegado ya, y si el pesado espesamiento de la que es nuestra naturaleza no es el único obstáculo que impide que apreciemos ese medio en el cual respiramos?»[830].



WALTER BENJAMIN (Berlín, 15 de julio de 1892 – Portbou, 27 de septiembre de 1940) fue un filósofo, crítico literario, crítico social, traductor, locutor de radio y ensayista alemán. Su pensamiento recoge elementos del Idealismo alemán o el Romanticismo, del materialismo histórico y del misticismo judío que le permitirán hacer contribuciones perdurables e influyentes en la teoría estética y el Marxismo occidental. Su pensamiento se asocia con la Escuela de Frankfurt.

Con la llegada del nazismo a Alemania y la posterior persecución de judíos y marxistas, abandonó Berlín para siempre y se trasladó a Ibiza, Niza, y finalmente a París.

Walter Benjamin murió el 26 o 27 de septiembre de 1940 en Portbou, (España), tras ingerir una dosis letal de morfina en un hotel de la localidad fronteriza pirenaica, después de que el grupo de

refugiados judíos que integraba fuera interceptado por la policía española cuando intentaba salir de Francia.

Notas

[1] «Lo verdadero es lo que puede; lo falso es lo que quiere». [N. del T] **<<**

[2] Claire Kersant, duquesa de Duras (1777-1828): novelista francesa. Más que por su actividad, aún hoy debe su fama a las relaciones de íntima amistad que mantuvo con Madame de Staël y Chateaubriand, y sobre todo al salón de su mansión en París, donde durante el período de la Restauración se reunía la flor y nata de la intelectualidad conservadora europea. [N. del T.] **<<**

[3] Abel Gance (1889-1981): director, productor y actor cinematográfico francés, es autor de una obra de innegable elocuencia experimental. Pionero en la utilización de técnicas como la multivisión (1927), la perspectiva sonora (1929), la estereofonía (1933) o la pictografía (1938), y de métodos como la sobreimpresión de imágenes y la movilidad de cámara, que contribuyeron decisivamente a la formación del lenguaje audiovisual, entre sus películas más destacadas se encuentran *Mater dolorosa* (versión muda: 1917; versión sonora: 1937). *La 10.ª Sinfonía* (1918), *Yo acuso* (versión muda: 1919; versión sonora: 1938) y *Napoleón* (versión muda: 1926; versión sonora: 1934, cuya versión íntegra sería exhumada en el 1980). [N. del T.] **<<**

[4] Alusión a la obra de Alois Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie*, Verlag der Staadtsdruckerei, Viena, 1901, 1927 y 1964 [ed. esp.: *El arte industrial tardorromántico*, Visor, Madrid, 1992] [N. del T.] **<<**

[5] Alusión a la obra de Franz Wickhoff y Wilhelm Ritter von Hartel, *Die Wiener Genesis*, Tempsky, Viena, 1895, a una glosa poética del Génesis bíblico compuesta por un monje austríaco hacia el 1070, o a la vez a ambas. [N. del T.] **<<**

[6] Alois Riegl (1858-1905): historiador del arte austríaco. Entre 1886 y 1897 trabajó en el Museo del Arte y la Industria de Viena, en cuya universidad impartió clases a partir de 1897 (sustituyendo a Franz Wickhoff), donde sería miembro fundador de la Escuela Vienesa de Historia del Arte. En el plano teórico destacan su atención a períodos de la historia del arte hasta entonces por completo despreciados (la Antigüedad tardía, la alta Edad Media, el Barroco), junto con su concepto de una «voluntad artística» en evolución continua que, por ejemplo, en las artes plásticas permitió el paso de un espacio *héptico* (figuras amontonadas o superpuestas sin organización unitaria y homogénea) a un espacio *óptico* (que culmina con el total sometimiento a la perspectiva lineal a partir del Renacimiento). Entre sus obras destacan: *Problemas de estilo* (1893), *El arte industrial tardorromano* (1901), *El culto moderno a los monumentos* (1903) y *El nacimiento del arte barroco en Roma* (1908). [N. del T.] **<<**

[7] Franz Wickhoff (1853-1909): historiador del arte austríaco, sería uno de los fundadores de la Escuela de Viena en su disciplina. Sus especialidades eran el arte romano y el del primer período cristiano. Su método combinaba la arqueología y la filosofía como complementos de la pura erudición en historia del arte. En su opinión, el romano no era un arte decadente respecto al griego, como usualmente se lo consideraba a lo largo del siglo XIX, sino exponente de una capacidad de ilusionismo que tan sólo Velázquez llegaría a igualar. Wickhoff rehabilitó del mismo modo el arte cristiano primitivo al resaltar la originalidad estética propia de sus principios narrativos. Además, criticó por artificial la periodización de la historia del arte como tal. [N. del T.] **<<**

[8] Joannes Vilhelm Jensen (1873-1950); escritor danés. Tras numerosas novelas, las más reconocidas de las cuales serán *Los daneses* (1896) y *La caída del rey* (1900), escribió un largo ciclo de historia novelada titulado *El largo viaje*, en seis volúmenes (1908-1921), en los que se evoca la evolución de la humanidad desde los inicios de la prehistoria hasta el descubrimiento americano. La cita de Benjamin procede de las *Exotische Novellen* (1909). Recibió el premio Nobel en el 1944. [N. del T.] **<<**

[9] Stéphane Mallarmé (1842-1898): poeta francés. La lectura de *Las flores del mal* de Baudelaire cambiará su inicial orientación, que era de contenido y de sentido romántico. Tras su contacto con los parnasianos y con Banville, del año 1876 es su famoso *Preludio a la siesta de un fauno*, texto que inspiró a Debussy la composición orquestal del mismo título. La elaboración de un lenguaje personal ocupa el centro de la preocupación de Mallarmé, que identifica esa tarea con la reflexión sobre las posibilidades y el sentido de la poesía. El poema acaba siendo definido como un objeto verbal cuya perfección y necesidad son absolutas. Juntamente con Baudelaire y con Rimbaud, puede considerársele el mayor poeta salido del movimiento simbolista. Su influjo ha sido enorme en la poesía contemporánea, dando lugar por su oscuridad a un gran número de interpretaciones críticas. [N. del T.] **<<**

[10] Eugène Atget (1856-1927): fotógrafo francés. Benjamin le considera el inventor de la fotografía moderna como tal. Tras intentar ser marino, actor y pintor, se convierte en fotógrafo auxiliar de los pintores de estudio de la época, los cuales incorporan a sus cuadros detalles que él registra con su cámara. Colabora también con organismos como la Comisión del Viejo París y la Biblioteca Histórica de la Ciudad, para los que empieza a dejar constancia fotográfica de la transformación física de la ciudad en todos y cada uno de sus rincones. Comienza a trabajar al amanecer, pues en sus placas no deben aparecer personas: interesa tan sólo percibir edificios y paisajes. Frontales, frías y asépticas, él mismo consideraba sus fotografías meros documentos (cuando los surrealistas le proponen publicar fotografías en su revista, exige que su nombre no sea en todo caso mencionado), y así han propiciado numerosos estudios y debates sobre si son o no arte. [N. del T.] **<<**

[11] Título francés de *Una mujer de París* (1923), *A woman of Paris* en su original inglés. [N. del T.] **<<**

[12] «Henos aquí, por un prodigioso retroceso, vueltos al plano de expresión de los egipcios… El lenguaje de imágenes no está aún a punto, por cuanto nuestros ojos aún no se han hecho a ellas. Todavía no hay suficiente respeto, *culto*, por lo que expresan». [N. del T.] **<<**

[13] Séverin-Mars, pseudónimo de Armand-Jean de Malfayde (1873-1921): actor y director del cine mudo francés, fue uno de los intérpretes favoritos de Abel Gance, para quien actuó en *La décima sinfonía* (1917), *¡Yo acuso!* (1918) y, como protagonista, en *La rueda* (1923). Ambos cineastas tenían en común un potente lirismo junto a cierta tendencia a la grandilocuencia, más clara aún en el caso de Séverin-Mars en sus ensayos literarios y teatrales. Como cineasta filmó en 1921 la adaptación de una de sus obras escénicas: *El corazón magnífico*. Como actor apareció en *Haceldama* (1919), de J. Duvivier, así como en *La noche del 11 de septiembre* (1919) y *La agonía de las águilas* (1922), estas dos últimas dirigidas por D. Bernard-Deschamps. [N. del T.] **<<**

[14] «¿Qué arte tuvo un sueño… más poético y al tiempo más real? Así considerado, el cinematógrafo se convertiría en un medio de expresión absolutamente excepcional, en cuya atmósfera no deberían moverse sino personajes superiores en el pensamiento en los momentos más perfectos y misteriosos de su recorrido». [N. del T.] **<<**

[15] Título francés de *La quimera del oro* (1925), *The gold rush* en su original inglés. [N. del T.] **<<**

[16] Max Reinhardt (1873-1943): productor y director teatral y cinematográfico austríaco. Ya como actor pasó del naturalismo a la vanguardia. En 1905 fue nombrado director del Deutsches Theater de Berlín, donde estrenó a numerosos autores contemporáneos, como Gorki, Ibsen, Wedekind y Hofmannsthal. Apartándose del naturalismo de sus predecesores, introdujo dispositivos tan novedosos como la escena móvil. También fue conocido por su exigente tratamiento del actor. En 1933 emigró a los Estados Unidos. *El sueño de una noche de verano* fue uno de sus primeros éxitos teatrales, que le llevarán a convertirse en una de las figuras prominentes de la dramaturgia en habla alemana en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial. En cine pasó del realismo al impresionismo. [N. del T.] **<<**

[17] Franz Werfel (1890-1945): poeta, dramaturgo y novelista austríaco nacido en Praga y fallecido en Beverly Hills. Sus temas principales fueron la fe religiosa (profesaba el judaísmo pero se sentía atraído por el cristianismo), el heroísmo y la fraternidad humana. Sus obras más conocidas son *Los cuarenta días de Musa Dagh* (I933), una novela histórica sobre la resistencia armenia frente a los turcos, junto a *La canción de Bernadette* (1941). [N. del T.] **<<**

[18] En inglés, «montador». [N. del T.] **<<**

[19] Paavo Nurmi (1897-1973), atleta finlandés. Consiguió nueve medallas olímpicas y batió veintidós récords mundiales entre los 1.500 y los 25 000 metros. Para regular el ritmo de su carrera, en los entrenamientos y en las pruebas en que participaba solía llevar un cronómetro en la mano. [N. del T.] **<<**

[20] En inglés, literalmente, «luces solares»: se refiere a los focos que se usan en cine para simular o reforzar la luz del sol. [N. del T.] **<<**

[21] Luigi Pirandello (1867-1936), escritor italiano. Doctor por la universidad de Bonn, luego profesor de literatura italiana en Roma, pronto comenzó a publicar novelas, género al que permaneció fiel toda su carrera pese a que los más importantes de sus éxitos los tuvo en el teatro. En éste crea personajes desgarrados por el tormento de la imposibilidad de alcanzar su verdadero yo, que sólo encuentran refugio en lo ridículo, la locura o la muerte. La más conocida de sus novelas es la titulada *El difunto Matías Pascal* (1904) y, entre sus obras de teatro, *Seis personajes en busca de autor* (1921). En 1934 se le concedió el premio Nobel de literatura. La novela *Se rueda* data de 1915. [N. del T.] **<<**

[22] Johann Paul Friedrich Richter, pseud. Jean Paul (1763-1825): escritor alemán. Sus novelas combinan el idealismo de Fichte con el sentimentalismo romántico del *Sturm und Drang*. Fue muy popular y admirado en vida, especialmente por sus cálidos retratos de la vida sencilla y por su humor combinado con lirismo y lo musical de su expresión. [N. del T.] **<<**

[23] Rudolf Arnheim (1904-2007): ensayista y psicólogo del arte alemán. Junto a Siegfried Kracauer y André Bazin, se le considera como uno de los más importantes teóricos del cine de todo el siglo XX. En Berlín, su ciudad natal, estudió psicología, filosofía, historia del arte e historia de la música con Kurt Lewin, Wolfgang Köhler y Max Wertheimer, entre otros. En 1925 escribió las primeras críticas de cine, y en 1928 se doctoró con el trabajo titulado *Investigaciones psicológico-experimentales sobre el problema de la expresión*. En 1933 se trasladó a Roma, donde trabajó hasta 1938 en calidad de redactor y traductor para el Instituto Internacional de Cine dependiente de la Liga de las Naciones. Tras permanecer en 1939 en Gran Bretaña, emigró en el 1940 a Estados Unidos (adoptando su nacionalidad en 1946), donde pasó a ocupar una plaza de profesor en el Sarah Lawrence College de Bronxville (Nueva York). Desde 1968 hasta 1974 impartió clases de Psicología del Arte en la Universidad de Harvard (Cambridge, Massachusetts) y, a partir de 1974, continuó ejerciendo como profesor invitado en la Universidad de Michigan, de Ann Arbor. De sus muchos escritos sobre teoría del cine y psicología del arte destacamos: *El cine como arte* (1932). *Arte y percepción visual* (1954). *Hacia una psicología del arte* (1966), *El pensamiento visual* (1969), *Arte y entropía* (1971), *La forma visual de la arquitectura* (1977), *El cine como arte* (1977) *y El poder del centro* (1983). [N. del T.] **<<**

[24] Ed. esp.: *El cine como arte*, Paidós, Madrid, 1996, p. 103. [N. del T.] **<<**

[25] Asta Nielsen (1881-1972): famosa actriz danesa. El género que más practicó durante la época del mudo fue el melodrama erótico. En Alemania llegará a rodar unas setenta películas. La última en que intervino, ya sonora, data de 1932. [N. del T.] **<<**

[26] Hans (o Jean) Arp (1887-1966): escultor, pintor, dibujante y poeta francés. Fue, junto con Ball, Janco, Huelsenbeck y Tzara, fundador del movimiento dadaísta de Zúrich, ciudad adonde, huyendo de la guerra, había emigrado en 1915. [N. del T.] **<<**

[27] August Stramm (1874-1915): poeta alemán muerto en el frente ruso durante la Primera Guerra Mundial. En sus obras, mayoritariamente publicadas en la revista expresionista *Der Surm [La tormenta*], solía emplear pocas pero evocadoras palabras. Ciertos versos constaban de una sola. [N. del T.] **<<**

[28] André Derain (1880-1954): pintor, dibujante y escultor francés. En su primera época, bajo la influencia de Seurat y Van Gogh, otorgará una gran importancia al color. Convertido al fauvismo, trabajó en Collioure con Matisse. Volvió la vista más tarde a técnicas y estilos del pasado, que combinó con la influencia de Cézanne y el cubismo, empleando un colorido más sordo y composiciones más elaboradas. Realizada en muchos campos y aplicaciones, la visión de conjunto de su obra es de un eclecticismo radical. [N. del T.] **<<**

[29] Rainer Maria Rilke (l875-l926): escritor austríaco. Su vida y su obra nos ofrecen la imagen de un ser de sensibilidad exacerbada, dividida entre «una ardiente aspiración a la luz» y sorda angustia frente a la miseria, frente al sufrimiento y a la muerte. Tras sufrir una infancia desgraciada, llevó una vida errante: nacido en Praga, vivió en Alemania, pasando luego a Rusia y a París (en distintos períodos), viajando por Italia, Escandinavia, Egipto, España y Suiza entre otros países). Siempre solitario, a pesar del triunfo que obtendría en vida y del amor de mujeres como Lou Andreas-Salomé y Clara Westhof (alumna de Rodin con quien se casó en 1901) que marcarían su vocación poética hondamente, a unos primeros poemas de inspiración neorromántica y valor desigual les sucede *El libro de las horas*, cuyas dos primeras partes (de 1899 y 1901) están dominadas por el presentimiento de un Dios por venir que dará sentido a nuestras vidas y una sensibilidad que avanza en busca de lo musical que es propio suyo; la tercera (1902) se centra en la experiencia del sufrimiento y la miseria. De esta época proceden igualmente las *Historias del buen Dios* (1899), los *Relatos praguenses* (1899) y el famoso *Canto de amor y muerte del corneta Christophe Rilke* (1899). Los *Nuevos poemas* (1906-1908) son fruto del esfuerzo, inspirado por Rodin y por Cézanne, de, mediante imágenes precisas, querer transfigurar el mundo en arte sin despojarlo por ello de su angustia. Tras los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* (1904-1910), donde siente el combate trabado consigo mismo como un fracaso extremo, de 1910 a 1921 atravesó una larga crisis física y mental durante el que apenas escribió sino las cuatro primeras *Elegías de Duino*. A partir de 1922 acabó la redacción de las *Elegías*, escribiendo además los *Sonetos a Orfeo*, tradujo a Valéry al alemán y escribió poemas en francés. Movida por la experiencia negativa del mundo y de la vida, la obra de Rilke, formalmente caracterizada por el perfecto dominio en la utilización

de los recursos fónicos, rítmicos, sintácticos y metafóricos de la lengua, se quiere sin embargo portadora de un mensaje de salvación de índole en su caso no cristiana, de una salvación sobre la tierra. Junto a Stephan George, su influencia ha sido fundamental en la evolución de la lírica alemana contemporánea. [N. del T.] **<<**

[30] Gabriele D'Annunzio (1863-1938): escritor italiano. Aristócrata anticonformista, artista y hombre de acción, persiguió en su vida y en su obra un fastuoso sueño de grandeza y belleza donde el artista como superhombre debería, más allá de la moral, encontrarse dispuesto a enfrentar todas las sensaciones con el fin de crear una obra bella. Tomando parte activa en las guerras de Libia y Etiopía, se le considera como uno de los oficiosos ideólogos del fascismo italiano. [N. del T.] **<<**

[31] Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944): escritor italiano en italiano y francés, fue uno de los fundadores del futurismo (*Manifiesto*, 1912). Simpatizó vivamente con el fascismo, en el que veía la práctica aplicación de la ideología futurista. [N. del T.] **<<**

[32] Schwabing: barrio latino de Munich, que está situado muy cerca del centro. [N. del T.] **<<**

[33] En latín: «Hágase el arte, perezca el mundo». [N. del T.] **<<**

[34] < En el volumen VII de las *Obras se* incluye la segunda redacción > **<<**

[35] Paul Valéry (1871-1945): escritor francés. Poeta y ensayista sumamente prolífico en todas las etapas de su vida, tras un contacto juvenil con el simbolismo sus meditaciones desembocaron progresivamente en una concepción de la literatura como especulación cerebral sometida a un concreto escrúpulo ético y una dedicación al método científico que eran rigurosos por igual. Ya después de su muerte aparecieron sus famosos *Carnets*, que había redactado día a día. [N. del T.] **<<**

[36] Ed. esp.: *Piezas sobre arte* (Visor, Madrid, 1999), p. 131. [N. del T.] **<<**

[37] Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, París [s. a.], p. 105 («La conquête de l'ubiquité») [ed. esp. cit.: pp. I3I S.]. **<<**

[38] Naturalmente, la historia de la obra de arte abarca más aún. Para la historia de la Gioconda, p. ej., el tipo y número de copias que de ellas se han hecho entre los siglos XVII y XIX. **<<**

[39] Y es que, precisamente, como lo auténtico no es reproducible, la actual intensa difusión de ciertos procedimientos reproductivos —procedimientos de carácter técnico— ha aportado recursos para la diferenciación y graduación de la autenticidad en cuanto tal. Elaborar tales distinciones constituyó sin duda una función de enorme relevancia en el comercio del arte. Pues, éste poseía evidente interés en separar diferentes tiradas de una plancha, antes y después de la escritura, o de un grabado, y cosas semejantes. Con la invención de la xilografía se puede decir que la cualidad de la autenticidad se veía atacada en su raíz, antes incluso que hubiera desplegado su por cierto tardía floración. Sin duda que una imagen medieval de la Virgen no era «auténtica» —no lo era todavía— en la época en que se realizó; lo ha llegado a ser en el transcurso de los siglos siguientes y, de la forma más exuberante, quizá en el curso del pasado siglo. **<<**

[40] La más modesta y pobre representación provinciana del *Fausto* siempre aventaja a un *Fausto* cinematográfico por estar sostenida en ideal competencia con su estreno en Weimar. Y lo que de contenidos tradicionales se recuerda al pie del escenario —que en el personaje de Mefistófeles se esconde el amigo de juventud de Goethe, Johann Heinrich Merck, y cosas parecidas— resulta inútil ante la pantalla. **<<**

[41] Abel Gance, «Le temps de l’image est venu», en *L’art cinématogr*<*aphique*>, II, Paris, 1927, pp. 94-96. **<<**

[42] Permitir que las masas puedan humanamente aproximarse, puede al tiempo también significar eliminar del campo de visión su función social. En efecto, nada garantiza el que un retratista de nuestros días, cuando pinta a un famoso cirujano a la mesa con el desayuno y al interior del círculo de los suyos, logre captar su función social con un grado mayor de exactitud que un pintor del siglo XVI cuando presenta al público sus médicos en actitud representativa, como por ejemplo Rembrandt en su *Lección de anatomía*. **<<**

[43] Al definirse el aura como «la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse» no se está suponiendo nada más que la formulación del valor de culto de la obra de arte en categorías de la percepción espacio-temporal. Lejanía es lo contrario de cercanía. Lo *esencialmente* lejano es en sí mismo, ya, lo inacercable. De hecho, la inacercabilidad aquí descrita es una de las principales cualidades de la imagen de culto. Por su propia naturaleza, sigue siendo aparición de una «lejanía por cercana que ésta pueda hallarse». Porque la cercanía que se pueda obtener ahí de su materia en nada perjudica a lo lejano que conserva tras su aparición. **<<**

[44] A medida que el valor de culto a la imagen se seculariza, las representaciones del sustrato de su irrepetibilidad se hacen también más indeterminadas. En la representación del perceptor, la irrepetibilidad de la aparición va siendo crecientemente desplazada por la irrepetibilidad empírica del creador o de su actividad de creación. Por supuesto que nunca absolutamente sin residuo; el concepto de autenticidad no deja en ningún momento de tender a ir más allá de la atribución auténtica. (Esto se muestra de forma especialmente clara en el coleccionista, que siempre tiene algo de fetichista y, a través de su posesión de la obra de arte, participa de su fuerza cultual.) Pero, a pesar de lo señalado, la función del concepto de lo auténtico sigue siendo inequívoca en el arte: con la secularización que sufre el arte, la autenticidad sustituye crecientemente al valor de culto. **<<**

[45] En las obras cinematográficas la reproductibilidad técnica del producto no es, como en el caso de las obras literarias o pictóricas, condición exterior de su difusión masiva, *pues la reproductibilidad técnica de las obras cinematográficas se basa inmediatamente en la técnica de su producción. Una que no sólo posibilita del modo más inmediato la difusión masiva de las obras cinematográficas, sino que la exige directamente*. Y la exige porque la producción de una película es de tan elevado presupuesto, que un individuo que p. ej. podría comprarse un cuadro ya no puede comprarse una película. Así, en 1927, se calculó que una película de las más extensas, con el objeto de resultar rentable, tendría que alcanzar un público de nueve millones de espectadores. Al principio, es cierto, con el cine sonoro se introdujo un movimiento regresivo; su público se vio de pronto limitado por la separación entre fronteras lingüísticas, cosa que sucedió coetáneamente con la acentuación de los intereses nacionales por parte del fascismo. Pero más importante que constatar esta regresión, que la sincronización no tardó en compensar, es observar su conexión con el fascismo. La contemporaneidad de ambos fenómenos estriba claramente en la crisis económica. Las mismas perturbaciones que, vistas a gran escala, condujeron al intento de mantener por la fuerza bruta las relaciones de propiedad establecidas, llevaron al capital cinematográfico, que estaba amenazado por la crisis, a forzar los preparativos para el cine sonoro. La introducción de este cine produjo pronto en la crisis una especie de alivio temporal. Y ciertamente no sólo porque el cine sonoro llevó de nuevo las masas a las salas, sino también porque hizo solidarios con el capital cinematográfico nuevos capitales procedentes de la industria eléctrica. De manera que, visto desde fuera, el sonoro vino a promover los distintos intereses nacionales, pero, en cambio, visto

desde dentro, internacionalizó la producción cinematográfica más aún de lo que ésta ya lo estaba. **<<**

[46] A esta forma de polaridad no se le podría hacer justicia en la estética del idealismo, cuyo concepto de belleza no la admite por principio sino como indivisa (por consiguiente la excluye en tanto que aparezca dividida). Mas, con todo, en Hegel ya se anuncia tan claramente como era concebible entre los límites del idealismo. «Imágenes», se lee en las *Lecciones sobre la filosofía de la historia*, «se tenían desde hacía mucho tiempo: la piedad tuvo necesidad de ellas tempranamente para su devoción, pero ésta en realidad no precisaba unas imágenes *bellas*, e incluso éstas llegaban a hacérsele molestas como tales. Pues en la imagen bella siempre hay algo exterior, pero en la medida en ella que es bella, el espíritu de la misma le habla al hombre; pero, en la devoción, es esencial la relación tenida con la *cosa*, pues ella misma no es sino una especie de enmohecimiento, privado del espíritu, del alma… El arte bello… nació en la Iglesia misma… por más que… el arte, ya desde el principio, surgió saliendo afuera de la Iglesia» (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke* [Obras], edición completa a cargo de la Asociación de Amigos del Difunto, vol. 9: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte [Lecciones sobre la filosofía de la historia]*, ed. de Eduard Gans, Berlin, 1837, p. 414). Hay también un pasaje de las *Lecciones sobre la estética* que indica que Hegel advirtió aquí un problema: «… sin duda ya no podemos venerar y adorar aún las obras de arte como tocadas por la divinidad; la impresión que nos producen es ahora de una clase más meditativa, y lo que suscitan en nosotros hace todavía menester un tipo de criterio superior y verificación también diversa» (Hegel, *loc. cit*, vol. 10: *Vorlesungen über die Aesthetik*, ed. de H. G. Hotho, vol. I, Berlín, 1835, p. 14 [ed. esp.: *Lecciones sobre la estética*, Akal, Torrejón de Ardoz, 1989, p. 13]. **<<**

[47] El paso de la primera clase de recepción artística a la segunda determina por cierto el curso histórico de la recepción artística en general. Para cada obra de arte individual puede sin embargo señalarse en principio una determinada oscilación entre esas dos clases polarizadas de la recepción. Este, por ejemplo, será el caso de la Madonna Sixtina. Desde la investigación de Hubert Grimme**[1]**, se sabe que esa Madonna fue pintada originariamente con fines de directa exposición. A Grimme le llevó a su indagación la pregunta siguiente: ¿Para qué la repisa de madera en primer plano del cuadro, sobre la que aparecen apoyándose los dos angelotes? ¿Cómo pudo, siguió Grimme preguntándose, ocurrírsele aquí a un Rafael dotar al cielo de un par de cortinajes? De la investigación se concluyó que la Madonna Sixtina había sido encargada con motivo de la capilla ardiente expuesta al público, para el Papa Sixto. La capilla ardiente de los papas solía celebrarse en una de las capillas laterales de la iglesia de San Pedro. En las solemnes exequias de aquel Papa el cuadro de Rafael se colocó, descansando justamente sobre el féretro, en el fondo trazado a modo de nicho de dicha capilla. Lo que Rafael representa en este cuadro es pues cómo la Virgen, saliendo desde el fondo del nicho que se hallaba delimitado por dos verdes cortinajes, se aproxima entre nubes al lugar del féretro papal. El destacado valor de exposición propio de las imágenes de Rafael encontró así su aplicación en el funeral del Papa Sixto. Algún tiempo después esta Madonna vino a parar al altar mayor de la iglesia del monasterio de los monjes negros de Piacenza. La razón de este exilio se encuentra expresa en el ritual romano, que prohíbe ofrecer al culto, situadas en el altar mayor, las imágenes que hayan sido expuestas en celebraciones funerarias. Dentro de ciertos límites, tal prescripción devaluó la obra de Rafael. Para obtener sin embargo un precio adecuado por el cuadro, la curia resolvió dar su consentimiento, por más que fuera con carácter

tácito, a su exposición en un altar mayor. Para evitar el consiguiente escándalo, el cuadro se cedió a una comunidad de una apartada ciudad de provincias. **<<**

[48] Análogas reflexiones nos plantea Brecht en otro plano: «En cuanto al concepto obra de arte, no puede ya tenerse por la cosa que surge cuando una obra de arte pasa a transformarse en mercancía, y entonces, cautelosa y sagazmente pero también sin miedo, tenemos que abandonar dicho concepto si no queremos liquidar con ello lo que es la función misma de esa cosa, pues hay que atravesar por esa fase, y ciertamente sin ninguna reticencia; no es ésta una desviación facultativa del camino recto, sino que lo que aquí pasa con ella la modifica a fondo, borrando su pasado hasta tal punto que, si nuevamente se aceptase el viejo concepto —y así será también, y ¿por qué no?—, ya no provocaría entre nosotros el menor recuerdo de la cosa que antaño designaba» ([Bertolt] Brecht, *Versuche 8-10*, [número] 3, Berlín, 1935, pp. 301 s.: «El proceso de tres centavos»). **<<**

[49] Abel Gance, *loc. cit*, pp. 100 s. **<<**

[50] Cit. en Abel Gance, *loc. cit*., p. 100. **<<**

[51] Alexandre Arnoux (I884~I973): novelista y poeta francés. La suya es una literatura de misteriosa fantasía sobre una doble obsesión por música y ciencia. [N. del T.] **<<**

[52] Alexandre Arnoux, *Cinéma*, París, 1929, p. 28. **<<**

[53] Franz Werfel, «Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt» [«Un sueño de verano. Una película de Shakespeare y de Reinhardt»], en *Neues Wiener Journal [Nuevo Periódico Vienés*], cit. en *Lu [Leído],* 15 de noviembre de 1935. **<<**

[54] «El cine… da (o bien podría dar) informaciones útiles sobre acciones humanas al detalle… Del carácter no se deduce ninguna clase de motivación, la vida interior de los personajes no es jamás la causa principal y raras veces es el resultado capital de la acción» (Brecht, *loc. cit*, p. 268). La ampliación del campo de lo que es sometible a prueba, tal como lo realiza el aparato con el actor cinematográfico, corresponde a la extraordinaria ampliación del campo de lo que es sometible a prueba que para el individuo han comportado las nuevas circunstancias económicas. Este es el caso, por ejemplo, de la importancia adquirida por las pruebas de capacitación profesional, que actualmente no cesa de crecer. En tales pruebas lo que se tiene en cuenta son fragmentos de la actuación del individuo. Pero tanto el rodar una película como una prueba de capacitación profesional tienen lugar ante un gremio de especialistas. Además, en el estudio de filmación, el operador ocupa exactamente el lugar que en el examen de aptitud ocupa el individuo que controla las pruebas. **<<**

[55] Luigi Pirandello, *On tourne [Se rueda],* cit. en Léon Pierre-Quint, «Signification du Cinéma» [*Significación del cine], en L'art cinématographique [El arte cinematográfico*], II, *loc. cit*., pp. 14. s. **<<**

[56] Rudolf Arnheim, *Film as Kunst*, Berlín, 1932, pp. 176 s. [ed. esp.: *El cine como arte*, Paidós, Madrid, 1996, p. 103.] — Ciertos detalles aparentemente insignificantes con los que el director cinematográfico se distancia de las prácticas escénicas sin duda alguna vienen a cobrar interés redoblado en este contexto. Así por ejemplo, el intento de hacer actuar sin maquillaje al intérprete, como, entre algunos otros, en su *Juana de Arco* ha hecho Dreyer**[2]**, que empleó varios meses en encontrar esos cuarenta actores de que más o menos se compone el jurado formado con objeto de condenar a la hereje. La localización de estos actores resultó bastante semejante a la de accesorios de difícil y compleja obtención. Dreyer puso así el máximo empeño en evitar parecidos en edad, en estatura o en fisonomía (cfr. Maurice Schultz, «Le maquillage» *[El maquillaje*], en *L'art cinématografique* VI, Paris, 1929, pp. 65 s.) Cuando el actor se convierte en accesorio, de otro lado no es raro que el accesorio funcione como actor. En todo caso, no resulta insólito que el cine llegue a asignar un papel directo al accesorio. En lugar de destacar caprichosos ejemplos entre una infinita cantidad, atengámonos solamente a uno de evidente fuerza probatoria. Un reloj que se encuentre puesto en marcha siempre vendrá a ser perturbador en el caso de la escena teatral. En ella su papel, marcar la hora, resulta por completo inadmisible. Incluso en una pieza realista, ese tiempo astronómico vendría a colisionar con el escénico. Bajo esas circunstancias, es característico del cine que en ocasiones pueda utilizar sólo un reloj para medir el tiempo. En esto se podrá reconocer más claramente que en otros muchos rasgos cómo todo accesorio individual puede asumir según las circunstancias funciones decisivas en el cine. Desde aquí no hay ya más que un paso a la constatación hecha por Pudovkin**[3]**, según la cual «la actuación que en un actor está ligada a un objeto o en él basada… es uno de los más potentes métodos de la configuración

fílmica concreta». (W. Pudovkin, *Filmregie und Filmmanuskript [Dirección y guión de cine] [Bücher der Praxis [Libros de la praxis*], vol. 5]. Berlín, 1928, p. 126.) El cine es de este modo el primer medio artístico que se encuentra en disposición de mostrar cómo juega la materia con el hombre. Puede por tanto ser instrumento destacado de una representación materialista. **<<**

[57] El cambio aquí constatable operado en el modo de exposición por la técnica de reproducción se hace también perceptible en la política. La crisis actual que experimentan las democracias burguesas implica la existencia de una crisis en las condiciones que marcan las pautas de exposición que son propias de los gobernantes. Las democracias exponen al gobernante inmediatamente, es decir, en persona, y, ciertamente, ante los representantes. ¡El parlamento viene a ser su público! Con las innovaciones obtenidas en los aparatos de grabación, que permiten hacer audible al orador para un número indefinido durante el discurso y visible para otro número indefinido muy poco después, el manejo por parte del político de estos aparatos pasa a primer plano. Así los parlamentos se despueblan al tiempo que los teatros. Radio y cine no sólo modifican la función del actor profesional, sino igualmente la función del que, como lo hacen los gobernantes, se presenta a sí mismo frente a ellos. La orientación de este cambio, sin perjuicio de sus tareas específicas, es hoy ya la misma en el actor de cine y el político. Pues ello aspira a la exposición de actuaciones comprobables, hasta supervisables, bajo unas concretas condiciones sociales. Eso conforma una nueva élite, una que está ante el aparato, de la que la *star* y el dictador aparecen como vencedores. **<<**

[58] Dziga Kaufmann, llamado Dziga Vertov (1896-1954): cineasta ruso. Tras ser operador de noticiarios durante la guerra civil (1918-1921), formó con su hermano (Mikhail Kaufmann) y algunos amigos un grupo que proclamaba la captación inmediata de la realidad en tanto que tarea virtualmente exclusiva de un «cine-verdad» en el cual el papel del director se reduciría a las tareas de selección y montaje de los diferentes documentos, según el contenido de la teoría científica que Vertov se proponía establecer, a saber, el llamado «cine-ojo». Luego, con la llegada del sonoro, decidió adoptar una actitud paralela con los ruidos de la vida cotidiana. *Tres cantos sobre Lenin* (1934) es considerada su obra maestra. [N. del T.] **<<**

[59] Joris Ivens (1898-1989): cineasta holandés. Maestro del documental político desde una perspectiva marxista, su trabajo rebosa fervor y poesía. Entre sus obras, junto a *Borinage* (1933), destaca especialmente su *Tierra de España* (1937). [N. del T.] **<<**

[60] El carácter claramente privilegiado propio de la técnica en cuestión se pierde actualmente. Aldous Huxley**[4]** escribe a este respecto: «Los progresos técnicos han… conducido a la vulgaridad… la reproductibilidad técnica y las rotativas han posibilitado actualmente una multiplicación imprevisible de escritos e imágenes. Una educación universal y los salarios relativamente altos han creado un público muy grande que ya sabe leer, pudiendo procurarse material gráfico y de lectura. Para tener a punto todo esto se ha establecido la que es una industria importante. Pero el talento artístico es muy raro; de lo cual se sigue… que en todas las épocas y todos los lugares la mayor parte de los productos de arte ha sido sin duda de escaso valor. Pero, hoy en día, el porcentaje de basura en la producción artística total es mayor que nunca… Es ésta una simple cuestión aritmética. En el curso del pasado siglo la población de Europa occidental se incrementó en algo más del doble, pero el material visual y de lectura aumentó, según mi propio cálculo, por lo menos en proporción de uno a veinte, pero quizá también a cincuenta o incluso a cien. Si una población de *x* millones tiene un valor n de talentos artísticos, para el caso de *2x* millones habrá probablemente hasta *2n* de talentos artísticos. La situación podría resumirse por tanto de este modo: si hace un siglo se publicaba una página de texto con imágenes, hoy se publican veinte si no hasta cien páginas. Si por otro lado hace cien años existía un hombre de talento, hoy existen dos en su lugar. Concedo incluso que como consecuencia de la educación universal un gran número de talentos virtuales que antes no llegaban a desarrollar sus dotes pueden hoy hacerse productivos. Supongamos por tanto… que hoy existan tres o incluso que haya cuatro talentos artísticos por cada talento artístico de antes. Sigue siendo indudable sin embargo que el actual consumo de material visual y de lectura sobrepasa con mucho la producción plausible de escritores y de artistas dotados,

como también sucede al material sonoro. La prosperidad, el gramófono y la radio han creado un público en efecto cuyo consumo de material sonoro ha crecido de forma absolutamente desproporcionada respecto al aumento de la población, y, consiguientemente, con respecto al aumento natural de músicos de talento. Así, de esto resulta que en todas las artes, hablando tanto absoluta como relativamente, la producción de basura es superior a lo que era en el pasado; y así tendrá que seguir siendo mientras las personas continúen realizando un consumo desproporcionadamente grande de material escrito, visual y sonoro» (Aldous Huxley, *Croisière d’hiver. Voyage en Amérique Centrale [Travesía de invierno. Viaje a América Central*] (1933) [traducción de Jules Castier], Paris, 1935, pp. 273-275 [ed. esp.: *Más allá del Golfo de México*, Edhasa, Barcelona, 1986, pp. 223 s.]). Evidentemente, este punto de vista no es progresista. **<<**

[61] Las audacias del cámara de hecho son sin duda comparables a las del cirujano. Entre una lista de destrezas específicamente gestuales de la técnica, Luc Durtain**[5]** menciona aquellas «que son exigibles en cirugía en ciertas intervenciones delicadas. Escojo como ejemplo un caso de otorrinolaringología…; me refiero al procedimiento que se llama de la perspectiva endonasal, siendo de señalar las acrobacias que ha de hacer la cirugía de la laringe empleando la imagen invertida que se le devuelve en el espejo; podría hablar también de la cirugía del oído, que recuerda el trabajo de precisión de los relojeros. Qué gradación tan rica de sutil acrobacia musical no requiere el hombre que ha de reparar el cuerpo humano, o incluso salvarlo; piénsese sólo en la operación de cataratas, donde se da, por así decir, como un debate del acero frente a unos tejidos casi fluidos, o en las intervenciones esenciales que se realizan en la zona blanda (en la llamada laparotomía)» (Luc Durtain, «La tecnique et l'homme» [«La técnica y el hombre»], en Vendredi *[Viernes*], 13 de marzo de 1936, n.º 19). **<<**

[62] Este punto de vista puede antojarse burdo; pero, tal como muestra un teórico tan grande como Leonardo, puntos de vista burdos pueden tener sin duda su momento. Leonardo, en efecto, compara la pintura con la música con las siguientes palabras: «La pintura es por cierto superior a la música porque no tiene que morir en cuanto se ha creado, como es el caso de esa música infeliz… La música, que se desvanece en cuanto nace, se encuentra por debajo de la pintura, que con el empleo del barniz hoy se ha hecho eterna» (Leonardo da Vinci, *Frammenti letterarii e filosofici [Fragmentos literarios y filosóficos],* cit. en Fernand Baldensperger, «Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840» [«La reafirmación de las técnicas en la literatura occidental de 1840»], en *Revue de Littérature Comparée [Revista de literatura comparada],* XV/I (Paris, 1935), p. 79 [nota 1]). **<<**

[63] Si buscamos una analogía con lo propio de esta situación, en la pintura del Renacimiento se abre una que creemos instructiva. También ahí nos encontramos con un arte cuyo auge incomparable y además cuyo significado estriban cuando menos en el hecho de integrar cantidad de nuevas ciencias o, al menos, nuevos datos de la ciencia. Exige anatomía y perspectiva, las matemáticas, la meteorología y la teoría del color: «¿Qué hay hoy más lejano de nosotros que la increíble ambición de Leonardo que, por considerar a la pintura en tanto fin supremo o suprema demostración del conocer, pensaba que exigía en todo caso adquirir omnisciencia y no retrocedía ante un análisis general cuya precisión y profundidad aún nos confunden?» (Paul Valéry, *Pièces sur l'art, loc. cit*., p. 191, «Autour de Corot» [ed. esp.: «En torno a Corot», en *Piezas sobre arte, loc. cit*, p. 169]. **<<**

[64] Rudolf Arnheim, *loc. cit*., p. 138 [ed. esp. cit.: p. 87]. **<<**

[65] «La obra de arte», dice André Breton**[6]**, «sólo tiene valor en la medida en la que resulta atravesada por lo que son reflejos del futuro». Pues, en efecto, toda forma artística desarrollada se sitúa en la encrucijada de tres líneas en evolución. En primer lugar, tiende la técnica a una determinada forma artística. Antes de que el cine apareciera existían pequeños libritos de fotos cuyas imágenes, al pasar rápidamente ante la vista bajo la presión del pulgar, presentaban un combate de boxeo o un partido de tenis; y, en los bazares, había unos autómatas cuya sucesión de imágenes se producía y se mantenía en movimiento por el giro de una manivela. — En segundo término, en ciertos estadios de su desarrollo, las formas artísticas tradicionales tienden a lograr unos efectos que algo más tarde obtiene sin esfuerzo la nueva forma artística. Antes que el cine se hiciera tan frecuente, los dadaístas trataban con sus montajes de producir en el público una conmoción que luego logró Chaplin de modo mucho más simple y natural. — Y ya por último, en tercer lugar, ciertos cambios sociales que a menudo son imperceptibles tienden a un cambio en la recepción que no vendrá sino a favorecer la nueva forma artística. Así, antes que el cine comenzara a formar a su público, ya había un público que se reunía en el panorama imperial con objeto de ver unas imágenes que comenzaban a ponerse en movimiento. El público se encontraba frente a un biombo en el que se habían instalado estereoscopios, cada uno de los cuales podía orientarse a cada uno de los visitantes, y ante ellos aparecían automáticamente unas imágenes individuales que se detenían un momento y dejaban luego paso a otras. Con medios similares tuvo que trabajar todavía Edison cuando (ya antes que se conociera la pantalla cinematográfica y el sistema de la proyección) mostró la primera película cinematográfica a un público reducido que miraba fijamente dentro del aparato donde se sucedían las imágenes. Por lo demás, en la disposición

del panorama imperial que describimos, se expresa claramente una dialéctica característica de la evolución. Así, muy poco antes de que el cine hiciera colectiva la contemplación de las imágenes, ante los estereoscopios de estos establecimientos rápidamente anticuados aún el modo de su contemplación experimentada por un sólo individuo aparece con tanta nitidez como antaño en el caso de la contemplación de la imagen divina dentro de la *celia* por el sacerdote. **<<**

[66] El prototipo teológico que es propio de dicha inmersión es la conciencia de encontrarse a solas con el Dios de uno. En las grandes épocas de la burguesía, esta conciencia fortaleció la libertad para sacudirse la tutela de la Iglesia. Pero en las épocas de su decadencia, la misma conciencia hubo de tener en cuenta la tendencia oculta a sustraer a los asuntos de la comunidad aquellas fuerzas que el individuo pone en juego en el trato con Dios. **<<**

[67] Georges Duhamel (1884-1966); escritor francés. Antes de la primera confrontación mundial formó parte del grupo unanimista reunido en la Abbaye. Los relatos de la *Vida de los mártires* (1917) y del siguiente *Civilización* (1918) están llenos de directas experiencias suministradas por la guerra de trincheras. La protesta en contra de la guerra le llevará a continuación a criticar la civilización moderna, abocada como estaba, a su entender, a una feroz mecanización (*El humanismo y el autómata*, 1933) que se concreta en el totalitarismo (*Viaje a Moscú*, 1927) o la inhumanidad occidental y, más concretamente, americana (*Escenas de la vida futura*, 1930). *Vida y aventuras de Salavin* (1920-1932), un conjunto compuesto por cinco narraciones que se centran en la vida de un protagonista carente de metafísica pero lúcido, y su *Crónica de los Pasquier* (I935-I945), formada por un total de diez volúmenes ricos en elementos autobiográficos, constituyen dos ciclos narrativos que presentan el anverso y el reverso de la literaria plasmación de la intensa crisis de valores producida en el mundo contemporáneo. Del año 1962 data su última colección de ensayos, titulada *Problemas de la civilización*. [N. del T.] **<<**

[68] Georges Duhamel, *Scènes de la vie future [Escenas de la vida futura]*, Paris, 1930 (2a ed.), p. 52. **<<**

[69] El cine es la forma artística correspondiente al peligro de muerte acentuado en que los hombres han de verse hoy día. La necesidad que hay de exponerse a efectos de *shock* les permite a los hombres adaptarse a los peligros que los amenazan. El cine corresponde a transformaciones de muy hondo calado del aparato de la apercepción: unas transformaciones como aquellas que, en la privacidad de su existencia, experimenta todo transeúnte en el tráfico de una gran ciudad, y ya en la escala histórica, experimenta hoy todo ciudadano. **<<**

[70] Lo mismo que con respecto al dadaísmo, igualmente en los casos del cubismo y del futurismo cabe extraer del cine ciertas conclusiones importantes. Pues ambos aparecen como intentos, insuficientes por parte de las artes, de tener en cuenta la penetración de la realidad a través de los aparatos. A diferencia del cine, estas escuelas emprendieron su intento no con la utilización de los aparatos para la representación artística de la realidad, sino con una especie de aleación entre realidad representada y aparatos también representados. De ahí que en el cubismo desempeñe el papel preponderante el presentimiento de la construcción de estos aparatos, que se basa en la óptica; y, en el futurismo, el presentimiento de los efectos correspondientes a estos aparatos, que, en cuanto tales, ya se hacen valer en el rapidísimo decurso de la película cinematográfica. **<<**

[71] Duhamel, *loc. cit*., p. 58. **<<**

[72] Aquí ha de señalarse especialmente respecto a los noticiarios semanales, cuya importancia propagandística no es susceptible de ser sobrestimada, una circunstancia relevante: que es, a saber, que *la reproducción en masa favorece la reproducción de masas*. En desfiles gigantes y festivos, en descomunales asambleas, masivas celebraciones deportivas y, en fin, en la guerra, todo lo cual es hoy día registrado por los aparatos de filmación, la masa se ve a sí misma cara a cara. Y dicho proceso, cuyo alcance no hay que subrayar, se encuentra estrechamente conectado con el desarrollo de la técnica de reproducción y filmación. En todo caso, por lo general, los movimientos de masas se presentan con mayor claridad al aparato que lo que lo hacen ante la mirada, y así, a vista de pájaro, es como mejor se captan las filas de centenas de millares. Y si esta perspectiva está al alcance del ojo humano como del aparato, en la imagen que el ojo extrae de ella no es posible esa ampliación que sí realiza la toma de la cámara. Eso significa que los movimientos de masas, y también la guerra por lo tanto, representan un modo de comportamiento humano que corresponde con aparatos. **<<**

[73] Cit. en *La Stampa*, Turín. **<<**

[74] «El hombre no necesita en absoluto una capital». [N. del T.] **<<**

[75] Etienne Pivert de Senancour (1770-1846): escritor francés. Inspirado en principio por Rousseau y los ilustrados, su búsqueda del absoluto, su rechazo del cristianismo, su desencanto melancólico junto a su aguda inadaptación social anticipan rasgos que serán después característicos del Romanticismo. [N. del T.] **<<**

[76] Lucien de la Hodde (1808-1865): periodista, poeta e historiador francés. Entre 1830 y 1848, trabajó como periodista y director de algunos periódicos de extrema izquierda parisinos. En octubre de 1848 se descubrieron unos documentos que demostraban que, simultáneamente, había venido siendo confidente del prefecto de la policía. Tras su encarcelamiento en 1850 publicó sus memorias, tituladas *Historia de las sociedades secretas y del partido republicano de Francia de 1830 a 1848*. Según De la Hodde, los extremistas se podían clasificar en ocho diferentes categorías sociales, y así, en la tercera de las cuales, tras los estudiantes y los «impotentes», pero antes del pueblo, los idiotas útiles, los eternos descontentos, los refugiados políticos y los elementos criminales, venía a situar a los bohemios, a los cuales definía como «una clase imaginativa que experimenta horror por la vida común». [N. del T.] **<<**

[77] Karl Marx y Friedrich Engels, «Recensión de Chenu: *Les conspirateurs [Los conspiradores],* París, 1850, y Lucien de la Hodde, *La naissance de la République en février 1848 [El nacimiento de la República en febrero de 1848],* París, 1850»; cit. según: *Die Neue Zeit [El tiempo nuevo]* 4 (1866), p. 555. **<<**

[78] Por su parte, Proudhon**[7]**, que quiere distanciarse de los conspiradores profesionales, se llama en ocasiones «hombre nuevo —un hombre cuya ocupación no es la barricada, sino antes bien la discusión; un hombre que cada tarde puede sentarse a la misma mesa junto con el jefe de policía y lograr ganarse la confianza de todos los De la Hodde del mundo» (cit. en Gustave Geffroy, *L'enfermé [El encerrado]*, París, 1897, pp. 180 s.). [N. de B.] **<<**

[79] Napoleón III (Charles Louis Napoléon Bonaparte; 1808-1873): presidente de la República Francesa de 1850 a 1852 y Emperador de Francia desde entonces hasta la derrota de Francia en la guerra contra Prusia de 1870-1871. Su gobierno se caracterizó por una peculiar combinación de liberalismo económico y autoritarismo político. [N. del T.] **<<**

[80] La llamada Sociedad 10 de Diciembre —bautizada así en homenaje a Luis Bonaparte, su padrino, elegido como presidente de la nueva República Francesa el 10 de diciembre de 1848— fue una sociedad secreta de bonapartistas constituida en 1849 y formada principalmente por aventureros políticos, militaristas y proletarios. Aunque se disolviera oficialmente en el mes de noviembre de 1850, sus adictos continuaron propagando las doctrinas del bonapartismo, participando muy activamente en el golpe de Estado del 2 de diciembre de 1851, que convertiría a Luis Bonaparte en emperador de los franceses. [N. del T.] **<<**

[81] Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, nueva edición ampliada, con un prólogo de F. Engels; ed. e introd. de D[avid] Rjazanov, Viena/Berlín, 1927, p. 73 [ed. esp.: *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, Ariel, Barcelona, 1985, p. 85]. **<<**

[82] Charles Baudelaire, *Oeuvres [Obras],* texto establecido y anotado por Yves-Gérard Le Dantec, 2 vols., París, 1931/1932 (Bibliothèque de la Pléiade, 1 y 7). II, p. 415 <En adelante, sólo citado por volumen y número de página> [ed. esp.: *El arte romántico*, Schapire, Buenos Aires, 1954, pp. 187 s.]. **<<**

[83] Jules Lemaître (1853-1914): escritor francés. Además de algunas obras de teatro y diversos relatos, ejerció la crítica literaria y dramática, en la que se caracterizó por la renuncia a toda posible teoría *a priori* y su gusto por un estilo «impresionista» y elegante al tiempo. Partidario de los estilos tradicionales, en sus años finales se decantó por las posturas fuertemente derechistas, promonárquicas y antisemitas del grupo político de la Action Française. [N. del T.] **<<**

[84] Marx y Engels, «Recensión de Chenu y De la Hodde», *loc. cit*., p. 556. **<<**

[85] En febrero de 184.8, Luis Felipe impulsó el derrocamiento de la monarquía constitucional en lo que se conoce desde entonces como Revolución de 1848. [N. del T.l **<<**

[86] El general Aupick era el padrastro de Baudelaire. [N. de B.] **<<**

[87] Jacques Aupick (1789-1857): militar y político francés. Embajador de Francia ante el Imperio Otomano y en España, y senador durante el Segundo Imperio, era, como Benjamin señala, el segundo marido de la madre de Baudelaire, siendo la relación entre uno y otro siempre sumamente conflictiva. [N. del T.l **<<**

[88] II, p. 728. **<<**

[89] Baudelaire, *Lettres à sa mère [Cartas a su madre*], Paris, 1932, p. 83. **<<**

[90] «Culto a la broma». **<<**

[91] Georges Sorel (1847-1922): publicista francés. Ingeniero de caminos hasta 1892, colaboró en varias revistas socialistas. En la denuncia de la decadencia económica, social y moral de la burguesía capitalista, formuló, bajo la influencia de Proudhon y de Marx, pero también de Nietzsche, Bergson y William James, un socialismo de carácter ético. Al liberalismo y reformismo democráticos opuso perspectivas anarco-sindicales dentro de las cuales la violencia, en especial la huelga general, constituía la cristalización de la lucha de clases como tal, incluyendo en el seno de las doctrinas sociales los «mitos» que expresaban las aspiraciones del proletariado. Su pensamiento influyó sobre el sindicalismo revolucionario, pero también sería utilizado por los movimientos reaccionarios, muy especialmente por el fascismo italiano. Su obra más conocida, *Reflexiones sobre la violencia* (1908) ejerció una influencia muy determinante sobre Benjamin, cuyo ensayo «Crítica de la violencia» (1921) es en gran parte respuesta a Sorel. [N. del T.] **<<**

[92] Céline, pseudónimo de Louis-Ferdinand Destouches (1894-1961): escritor francés, combinó un pensamiento furiosamente nacionalista y antisemita con una prosa de estilo literario extraordinariamente vanguardista. [N. del T.] **<<**

[93] *Bagatelas para una masacre*, diatriba en la que se funden antisemitismo y pacifismo, se publicó en 1937. [N. del T.] **<<**

[94] II, p. 466 [frase curiosamente suprimida en la traducción española de los *Diarios íntimos*, Renacimiento, Sevilla, 1992, donde debería figurar entre las líneas 3 y 4 de la p. 881. **<<**

[95] Los blanquistas eran seguidores de Louis-Auguste Blanqui (1805-1881), revolucionario socialista así como militante anticlerical francés. Participó en las tres grandes revoluciones ocurridas en Francia a lo largo del siglo XIX (1830, 1848 y la Comuna de 1871), tras el fracaso de cada una de las cuales fue detenido y encarcelado. [N. del T.] **<<**

[96] Raoul Georges Adolph Rigault (1846-1871): oficial de la Comuna de París ejecutado tras la recuperación de la capital por parte de las fuerzas gubernamentales. [N. del T.] **<<**

[97] Charles Prolès, «Raoul Rigault. La préfecture de police sous la Commune. Les otages» [«Raoul Rigault. La prefectura de policía bajo la Comuna. Los rehenes»], en *Les hommes de la révolution de l8pl [Los hombres de la revolución de 1871],* Paris, 1898, p. 9. **<<**

[98] Baudelaire, *Lettres à sa mère, loc. cit*., p. 278 [ed. esp: *Cartas*, Basarai, Vitoria, 2004, p. 250. donde esta carta aparece sin embargo fechada un día antes de lo que señala Benjamin]. **<<**

[99] Marx y Engels, «Recension de Chenu y De la Hodde», *loc. cit*., p. 556. **<<**

[100] Cfr. Ajasson de Grandsagne y Maurice Plaut, *Révolution de 1830. Plan des combats de Paris aux 27, 28 et 29 juillet [La revolución de 1830. Plano de los combates de Paris el 27, 28 y 29 de julio*], Paris [s. a.]. **<<**

[101] La Revolución de Julio (de 1830), dirigida contra el régimen de Carlos X de Borbón, llevó al trono a Luis Felipe de Orleans, a quien se llamaba «el rey ciudadano», cuyo reinado sería conocido bajo la denominación de la Monarquía de Julio. [N. del T.] **<<**

[102] Charles Fourier (1772-1837): filósofo y economista francés. Basándose en las ideas formuladas por Owen y en las doctrinas del saint-simonismo, promovió la creación de organizaciones societarias centradas sobre lo que él denominaba las falanges o los falansterios, pequeños grupos de trabajadores asociados en una especie de cooperativa por acciones. La aplicación a toda la sociedad de este tipo de organización llevaría a la armonía universal. Tal utopía no se pudo realizar, pero los adeptos al fourierismo, que fueron muchos, tuvieron su influencia. [N. del T.] **<<**

[103] «trabajo no asalariado sino apasionado». [N. del T.] **<<**

[104] Victor Hugo, *Oeuvres completes [Obras completas]*, edición definitiva según los manuscritos originales; novela, vol. 8; *Les misérables*. IV, París, 1881, pp. 522 s. [ed. esp.: Los *miserables*, J. Pérez del Hoyo, Madrid, 1970, p. 638]. **<<**

[105] I, p. 229 [ed. esp.; *Les fleurs du mal/Las flores del mal*, La Gaya Ciencia, Barcelona, I977, pp. 392 s.]. **<<**

[106] Gustave Tridon (1841-1871); periodista francés. Pese a haber nacido de familia burguesa, se adhirió pronto al pensamiento de Proudhon. Fundador de *Candide* y *La critique*, la censura le acarreó varios períodos de encarcelamiento. En uno de ellos conoció a Blanqui, del cual se convirtió inmediatamente en el íntimo colaborador. Fue republicano y socialista, pero también furibundo antisemita. Se suicidó en el exilio belga. Su libro *Del moloquismo* fue póstumamente publicado en el 1884. [N. del T.] **<<**

[107] Cit. en Charles Benoist, «La crise de l’état moderne. Le ‘mythe’ de ‘la classe ouvrière’» [«La crisis del Estado moderno. El ‘mito’ de ‘la clase obrera’»], en *Revue de deux mondes [Revista de ambos mundos],* año 84, 6o período, tomo 20, 1 de marzo de 1914, p. 105. **<<**

[108] «Oh, fuerza, reina de las barricadas… tú que brillas en el resplandor y en la revuelta… es hacia ti hacia quien tienden sus encadenadas manos los prisioneros». [N. del T.] **<<**

[109] Adolphe Thiers (1797-1877): político, periodista e historiador francés. Ministro durante el reinado de Luis Felipe (1830-1848), se opuso al Segundo Imperio y fue presidente de la República de 1871 a 1873. Durante este último período reprimió violentamente la Comuna en la que se llamó la «Semana sangrienta» (del 22 al 28 de mayo del año 1871). [N. del T.] **<<**

[110] Georges Laronze, *Histoire de la Commune de 1871 d’après des documents et des souvenirs inédits. La justice [Historia de la Comuna de 1871 según documentos y recuerdos inéditos.* La justicia], París, 1928, p. 532. **<<**

[111] Le Fort du Taureau, situado en la costa de la Bretaña francesa, fue construido por los ciudadanos en el 1542 como defensa de la entrada del río Morlaix, ante las frecuentes incursiones de los ingleses. En 1785 fue convertido en prisión estatal. Blanqui, detenido el 17 de marzo de 1871, a consecuencia de su participación en las revueltas del 31 de octubre de 1870 en París, fue aislado y su único inquilino en el período comprendido del 24 de mayo hasta los mediados de noviembre del año 1871, cuando fue trasladado hasta Versalles para someterlo a su proceso. Fue por fin amnistiado en el 1877. [N. del T.] **<<**

[112] Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, loc. cit*., p. 28 [ed. esp. cit.: p. 22]. **<<**

[113] Marx y Engels, «Recension de Chenu y De la Hodde», *loc. cit.*, p. 556. **<<**

[114] Informe de J.-J. Weiss; cit. en Gustave Geffroy, *L’enfermé, loc. cit.*, pp. 346-348. **<<**

[115] Baudelaire sabía apreciar tales detalles. «¿Por qué», escribe, «los pobres no se ponen guantes para mendigar? Harían fortuna» (II, p. 424 [ed. esp.: *El arte romántico, loc. cit*., p. 198]). Son palabras que atribuye a un innominado, pero llevan el sello de Baudelaire. [N. de B.] **<<**

[116] Marx y Engels, «Recensión de Chenu y De la Hodde», *loc. cit*., p. 556. **<<**

[117] «El vino de los traperos». [N. del T.] **<<**

[118] Marx, *Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis l850*, edición de la *Neue Reinische Zeitung, Politisch-ôkonomische Revue [Revista político-económica],* Hamburgo, 1850. Con introducción de Friedrich Engels, Berlín, 1895, p. 87 [ed. esp.: *Las luchas de clases en Francia de 1848 a 1850*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995, pp. 173 s.]. **<<**

[119] Honoré-Antoine Frégier (l789~l86o): jefe de la prefectura de policía en Paris, escribió varias obras sobre la historia de la seguridad y el bienestar públicos. La obra que aquí es citada por Benjamin, premiada en 1838 por el Instituto de Francia, propugnaba una serie de medidas sociales inspiradas en el concepto de misericordia cristiana. [N. del T.] **<<**

[120] H. - A. Frégier, *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes, et des moyens de les rendre meilleures [Sobre las clases peligrosas de la población en las grandes ciudades y sobre los medios para hacerlas mejores],* París, 1840, vol. I, p. 86. **<<**

[121] Edouard Foucaud, *Paris inventeur. Physiologie de l'industrie française [París inventor. Fisiología de la industria francesa]*, París, 1844, p. 10. **<<**

[122] I, p. 120 [ed. esp.: *Les fleurs du mal/Las flores del mal, loc.cit*, pp. 292 s.]. **<<**

[123] «Se ve a un trapero que viene, sacudiendo la cabeza, | tropezando, golpeándose con los muros como un poeta, | y, sin tener en cuenta a los guardias, sus súbditos, | desahoga su corazón en gloriosos proyectos. | Pronuncia juramentos, dicta leyes sublimes, | abate a los malvados, levanta a las víctimas, | y bajo el firmamento como un dosel suspendido | se embriaga con los esplendores de su propia virtud». [N. del T.] **<<**

[124] Frédéric Le Play (1806-1882): ingeniero, economista y sociólogo francés, fue consejero de Estado (1855), senador (1867-1870) y fundador de la Sociedad de Economía Social (1856). Iniciador del método monográfico en sociología, fue el principal representante del catolicismo social de tendencia conservadora y tradicionalista, que buscaba reformar la sociedad mediante la restauración de la autoridad de los propietarios, los patronos y los padres de familia. Sus ideas influyeron directamente en el movimiento social y patronal que recibió el nombre de paternalismo de la segunda mitad del XIX. [N. del T.] **<<**

[125] Dicho presupuesto constituye un documento social, no tanto por sus encuestas aplicadas a una sola familia como por el intento de hacer ver menos escandalosa la miseria al etiquetarla limpiamente. Con el afán de no dejar ninguna de sus faltas de lesa humanidad sin aquellos artículos legales cuya observancia se ha de constatar en ellas justamente, los actuales Estados totalitarios han hecho florecer una semilla que según esto se puede suponer que se hallaba latente en un estadio ya anterior del capitalismo. Así, la sección cuarta de este presupuesto de un trapero —necesidades culturales, higiene y diversiones— viene descompuesta de este modo: «Educación de los niños: el que da trabajo a la familia paga también el coste de la escuela: 48 francos; compra de libros: 1,45 francos. Ayudas y limosnas (los obreros de este estrato no suelen dar limosnas); fiestas y celebraciones: comidas en las cuales toda la familia toma parte en una de las *barrières* de París (8 excursiones al año): vino, pan y patatas: 8 francos; comidas consistentes en macarrones —aderezados con mantequilla y queso— y con vino el día de Navidad, así como el martes de carnaval, y los días de Pascua y Pentecostés: estos gastos ya se hallan consignados en la sección primera; tabaco de mascar para el hombre (colillas recogidas por el propio obrero)… representa de 5 a 34 francos; rapé para la mujer (se compra)… 18,66 francos; juguetes y otros regalos para el niño: I franco… Correspondencia con los parientes: cartas a los hermanos del obrero que viven en Italia: de promedio, una al año… Addendum. El recurso más importante de la familia en casos de desgracia consiste en el recurso a la beneficencia privada… Ahorros anuales (el obrero no tiene previsión alguna; lo que le importa ante todo es procurar a su mujer y a su hijita las comodidades compatibles con su estado; no ahorra nada, sino que gasta día a día la totalidad de lo que gana)». Frédéric Le Play, *Les ouvriers européens [Los obreros europeos],* París, 1855, pp. 274 s.) — Un comentario sarcástico de

Buret[8] ilustra sobre el espíritu de la encuesta: «Como el humanitarismo, o la decencia impide que se deje que los hombres mueran como animales, no es posible negarles la limosna de un ataúd» (Eugène Buret, *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France; de la nature de la misère, de* son existence, *de* ses *effets, de ses causes, et de l'insuffcance des remèdes qu'on lui a opposés jusqu'ici, avec l'indication des moyens propres à en affranchir les sociétés [De la miseria de las clases trabajadoras en Inglaterra y Francia; de la naturaleza de la miseria, de su existencia, de sus efectos, de sus causas y de la insuficiencia de los remedios que se le han opuesto hasta ahora, con indicación de los medios adecuados para liberar las sociedades]*, París, 1840, vol. I, p. 266). [N. de B.] **<<**

[126] Resulta fascinante comprobar cómo la rebelión se va a ir abriendo camino lentamente en las distintas versiones de los versos conclusivos del poema. Estos decían en primera redacción:

> C’est ainsi que le vin règne par ses bienfaits,
> et chante ses exploits par le gosier de l’homme.
> Grandeur de la bonté de Celui qui nous nomme,
> qui nous avait déjà donné le doux sommeil,
> et voulut ajouter le Vin, fils du Soleil,
> pour réchauffer le coeur et calmer la souffrance
> de tous ces malheureux qui meurent en silence[9].

(I, p. 605)

En 1852 decían en cambio:

> Pour apaiser le coeur et calmer la souffrance
> de tous ces innocents qui meurent en silence,
> Dieu leur avait déjà donné le doux sommeil;
> Il ajouta le vin, fils sacré du Soleil[10].

(I, p. 606)

Finalmente, con cambio de profundo calado en el sentido, en 1857 dicen esto:

Pour noyer la rancoeur et bercer l'indolence
de tous ces vieux maudits qui meurent en silence,
Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil;
l'Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil[11].

(I, p. 12, 1; ed. esp. cit.: pp. 294 s.)

Cabe comprobar cómo la estrofa sólo encuentra su forma más segura con el contenido más blasfemo. [N. de B.] **<<**

[126b] Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869): escritor y crítico literario francés. Romántico intimista en la primera faceta, en la segunda renovó, junto con Taine, la orientación del género, atendiendo a la biografía espiritual de los personajes que trataba. [N. del T.] **<<**

[127] C[harles] A[ugustin] Sainte-Beuve, *Les consolations. Pensées d’août. Notes et sonnets —un dernier rêve. (Poésies de Sainte-Beuve. 2e partie) [Las consolaciones. Pensamientos de agosto. Notas y sonetos — un último sueño. (Poesías de Sainte-Beuve. 2.ª parte)],* París, 1863, p. 193. **<<**

[128] «En el cabriolé de postas examino | al hombre que me conduce, que no es ya sino máquina, | repulsivo, con la barba espesa y largos cabellos engomados: | vicio y vino y sueño cargan sus ebrios ojos. | ¿Cómo puede el hombre caer así?, pensaba, | y me recliné en la otra esquina del asiento». [N. del T.] **<<**

[129] I, p. 13b [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 348 s.] **<<**

[130] «Raza de Abel, duerme, bebe y come; | Dios te sonríe complacidamente. | Raza de Caín, en el fango | cae y muere miserablemente». [N. del T.] **<<**

[131] Bernard Adolphe Granier de Cassagnac (1806-1880): periodista, historiador y político francés. Tras una temprana juventud democrática, a partir de la llamada Revolución de Febrero pasó a militar entre las filas bonapartistas y antirrepublicanas. [N. del T.] **<<**

[132] «Historia de las clases obreras y de las clases burguesas». [N. del T.] **<<**

[133] Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Okonomie*, edición no abreviada según la segunda edición de 1892 [prólogo de Karl Korsch], vol. I, Berlín, 1932, p. 173 [ed. esp.: *El capital. Crítica de la economía política*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, vol. 1, p. 125]. **<<**

[134] El título va seguido de una advertencia previa suprimida en ediciones posteriores. Allí se califica a los poemas del grupo como literaria imitación de «los sofismas de la ignorancia y de la cólera». Pero, en verdad, no puede hablarse de una imitación en este caso. La fiscalía del *Second Empire* lo comprendió muy bien, y lo entendieron igual sus sucesoras. Con mucha *nonchalance* lo deja ver el barón Seillière**[12]** en su interpretación del poema que introduce la serie *Révolte*. El poema se llama «Le reniement de Saint Pierre**[13]**» y contiene los siguientes versos:

> Rêvais-tu de ces jours…
> où, le coeur tout gonflé d'espoir et de vaillance,
> tu fouettais tous ces vils marchands à tour de bras,
> où tu fus maître enfin? Le remords n'a-t-il pas
> pénétré dans ton flanc plus avant que la lance**[14]**?

(I, p. 136 [ed. esp. cit.: pp. 346-349])

En tal *remords* atisba el irónico intérprete el correspondiente autorreproche «por permitir perderse una ocasión tan buena para introducir la dictadura del proletariado» (Ernest Seillière, *Baudelaire*, París, 1931, p. 193). [N. de B.] **<<**

[135] «Revuelta» [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., «Rebelión», pp. 345 ss.]. [N. del T.] **<<**

[136] «Las letanías de Satán» [ed. esp. cit.: pp. 352 ss.]. [N. del T.] **<<**

[137] I, p. 138 [ed. esp. cit.: pp. 352 s.]. **<<**

[138] «Tú que das al proscrito esa mirada tranquila y altiva | que en torno a un cadalso condena a todo un pueblo». [N. del T.] **<<**

[139] Jules Lemaître, *Les contemporains. Etudes et portraits littéraires [Los contemporáneos. Estudios y retratos literarios],* 4a serie, <14a ed., París, 1897>, p. 30. **<<**

[140] Los *Châtiments* [Castigos] (1853) agrupan una serie de poemas satíricos escritos por Victor Hugo en forma de respuesta acalorada contra el golpe de Estado de Napoleón III, a quien veía como arquetipo de la tiranía. [N. del T.] **<<**

[141] Horace de Viel Castel (1802-1864): político francés, desarrolló la mayor parte de su carrera en la administración de Bellas Artes. Sus *Memorias sobre el reinado de Napoleón III* contienen una amplia galería de retratos de personajes financieros y políticos. El autor carga despiadadamente contra arribistas, intrigantes y nuevos ricos, mientras que trata al tiempo con suma indulgencia a la figura del Emperador. [N. del T.] **<<**

[142] Mimí y Schaunard son personajes de la ópera *La bohème* de Puccini, cuyo libreto se basa en la novela de Henri Murger (1822-1861) titulada *Escenas de la vida bohemia*. [N. del T.] **<<**

[143] Alfred de Vigny I1797-1863): poeta, dramaturgo y novelista romántico francés. Introdujo en Francia el estilo de Byron. *Eloa* (1824) es un poema narrativo que trata del tema de la redención de Satán. [N. del T.] **<<**

[144] Auguste-Marseille Barthélemy (1796-1867): poeta y satirista liberal francés. En colaboración con J. P. A. Méry, fundó *Némésis* en 1831, semanario satírico en oposición al nuevo régimen. Sólo un año después, Louis-Philippe compró el silencio de Barthélemy con la concesión de una pensión generosa. [N. del T.] **<<**

[145] En italiano, provecho extraído del cambio de moneda o especulaciones financieras. [N. del T.] **<<**

[146] Cfr. [Auguste-Marseille] Barthélémy, *Némésis. Satire Hebdomadaire [Némesis. Sátira semanal*], París, 1834, vol. I, p. 225 («L'archevêché et la bourse» [«El arzobispado y la bolsa»]). **<<**

[147] Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, loc. cit*., p. 124 [ed. esp. cit.: p. 154]. **<<**

[148] Pierre-Antoine Dupont (1821-1870): poeta y cantante francés. Hasta 1851 fue muy popular por sus *Canciones políticas*, de inspiración republicana y socialista, que cantaba *él* mismo en los clubs parisinos. Mantuvo estrechos contactos personales y profesionales con Victor Hugo, así como con Gautier, y muy en especial con Baudelaire. Tras el golpe de Estado del 2 de diciembre de 1851, evitó que lo arrestaran marchando a Saboya, pero eso no pudo impedir que, en ausencia, lo condenaran a siete años de exilio. Situado al borde de la miseria por faltarle su público parisino, pidió clemencia al régimen y pasó los últimos años de su vida en París ya dedicado a las canciones rústicas de nulo contenido en lo político. Baudelaire escribió dos distintos ensayos sobre Dupont, siendo el de 1861 mucho menos ferviente y entusiasta que el de diez años antes. [N. del T.] **<<**

[149] Jules-Amedée Barbey d'Aurevilly (1808-1889): escritor francés. Descendiente de una familia de nobles normandos, despreció siempre la mediocridad burguesa de su siglo, que él veía representada en el dandismo. En el 1841 se convirtió a un catolicismo intransigente, ultramontano y absolutista. Sus críticas literarias, reunidas en *Las obras y los hombres*, igualmente mordaces y dogmáticas, manifiestan sin embargo una extremada independencia de espíritu. En *Le Constitutional* alternó con Sainte-Beuve la crítica literaria, hasta la muerte de éste en el 1869. Atacó a Zola y el naturalismo, y defendió a Balzac, Stendhal y Baudelaire, manteniendo con éste una larga amistad. Gomo novelista, su popularidad será tardía, gracias a las extravagantes y sombrías historias de *Las diabólicas* (1874), llenas de personajes atormentados por efecto de pasiones invencibles, con frecuente presencia de lo satánico. [N. del T.] **<<**

[150] J[ules-Amédée] Barbey d'Aurevilly, *Les oeuvres et les hommes (XIXe siècle.), 3e partie: Les poètes [Las obras y los hombres (siglo XIX), 3a parte: Los poetas],* París, 1862, p. 242. **<<**

[151] Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle [Gran dicionario universal del siglo XIX],* vol. 6, Paris, 1870, p. 1413 (Artículo «Dupont»). **<<**

[152] «Canto del voto». [N. del T.] **<<**

[153] Marx, *Dem Andenken der Juni-Kämpfer [En memoria de los luchadores de junio*], cit. según: *Karl Marx als Denker, Mensch und Revolutionär. Ein Sammelbuch [Karl Marx como pensador, hombre y revolucionario. Un libro recopilatorio]*, ed. por D. Rjazanov, Viena/Berlin, 1928, p. 40. **<<**

[154] Pierre Dupont, *Le chant du vote*, Paris, 1850 [sin paginación]. **<<**

[155] «¡Hazles ver, desbaratando el ardid, | ¡oh, República! a esos perversos | tu gran rostro de Medusa | entre rojos destellos!». [N. del T.] **<<**

[156] Auguste Barbier (1805-1882): escritor francés. Autor de una obra densa y abundante (poemas, novelas y traducciones), sus *Recuerdos personales^ siluetas contemporáneas* (póst., 1883) constituyen un documento imprescindible sobre toda la época romántica, pero lo que causó sensación en su tiempo serían sus *Yambos* (1830-1831), colección de sátiras en las que con ardiente indignación se denuncia a los oportunistas que se aprovecharon de la Revolución de Julio en versos de elocuencia vigorosa, siempre desbordantes de metáforas. Baudelaire lo admiraba, pero criticaba al mismo tiempo sus potentes tendencias moralistas. [N. del T.] **<<**

[157] II, pp. 403-405 [ed. esp.: *El arte romántico, loc. cit*., p. 123]. **<<**

[158] Paul Desjardins, «Poètes contemporains. Charles Baudelaire» [«Poetas contemporáneos. Charles Baudelaire»], en *Revue bleue. Revue politique et littéraire [Revista azul. Revista política y literaria]*, París, 3a serie, tomo 14, año 24, 2o semestre, n.º I, 2 de julio de 1887, p. 19. **<<**

[159] II, p. 659 [ed. esp.: *Diarios íntimos, loc. cit*., p. 76]. **<<**

[160] II, p. 555 [ed. esp.: *El arte romántico, loc. cit*., p. 242]. **<<**

[161] Emile de Girardin (1806-1881): publicista y político francés. La fundación de *La Presse* en 1836 es considerada todavía el acta de nacimiento de la prensa moderna. [N. del T.] **<<**

[162] Sainte-Beuve, «De la littérature industrielle» [«De la literatura industrial»], en *Revue des deux mondes*, 4a serie, 1839, pp. 682 s. **<<**

[163] Delphine Gay, Madame de Girardin (l8o4~l855): escritora francesa, publicó novelas, comedias y poesías. En muchas ocasiones, por ejemplo en el caso de sus *Cartas parisinas* (publicadas en *La Presse* entre 1836 y 1848), adoptará el pseudónimo de Charles de Launay. En 1831 se casó con Émile de Girardin. [N. del T.] **<<**

[164] Jacques Daguerre (1787-1851): pintor, físico e inventor francés, contribuyó decisivamente al perfeccionamiento del proceso fotográfico descubierto por su socio Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833). Tras la muerte de éste, consiguió sucesivamente el desarrollo (1835) y fijación (1837) de las imágenes, y obtener finalmente (1838) los llamados daguerrotipos, en los cuales el tiempo de exposición se había reducido fuertemente, desde las ocho horas iniciales a los veinte minutos. [N. del T.] **<<**

[165] Mme Émile de Girardin, nac. Delphine Gay, *Oeuvres complètes [Obras completas]*, vol. 4: *Lettres parisiennes 1836-1840*, París, i860, pp. 289 s. **<<**

[166] El libro al que alude Benjamin no es *Revues parisiennes [Revistas parisinas]*, sino *Bévues parisiennes, les journaux, les revues, les livres [Equivocaciones parisinas, los periódicos, las revistas, los libros,* Marsella/París, 1860-1868: colección de errores y de erratas encontradas en la prensa de París. [N. del T.] **<<**

[167] Gaston de Flotte (1805-1882): publicista francés. [N. del T.] **<<**

[168] Gabriel Guillemot, *La bohème. Physionomies parisiennes. Dessins par Hadol [La bohemia. Fisonomías parisinas. Con dibujos de Hadol]*, París, 1868, p. 72. **<<**

[169] «No es precisa demasiada perspicacia para reconocer bien fácilmente que esa chica que hacia las ocho de la tarde se deja ver ataviada con un vestido rico y elegante es la misma que aparece hacia las nueve en su condición de modistilla y hacia las diez como campesina» (F.-F-A. Béraud, *Les filies publiques de Paris et la police qui les régit [Las mujeres públicas de París y la policía que las controla],* Paris/Leipzig, 1839, vol. I, p. 51). [N. de B.] **<<**

[170] Alfred Nettement, *Histoire de la littérature française sous le Gouvernement de Juillet [Historia de la literatura francesa bajo el gobierno de Julio],* París, 1859 (2a ed.), vol. I, pp. 301 s. **<<**

[171] *Le Constitutionnel*, publicado por primera vez en 1815, fue el periódico más eficaz de la oposición durante el tiempo de la Restauración; con la Monarquía de Julio decayó, recobrando de nuevo su vigor a partir de 1847. [N. del T.] **<<**

[172] Cfr. Ernest Lavisse, *Histoire de France contemporaine. Depuis la révolution jusqu'à la paix de* 1919 *[Historia de la Francia contemporánea. Desde la revolución hasta la paz de 1919*], vol. 5: S. Charléty, *La monarchie dejuillet (1830-1848) [La monarquía de julio (1830-1848)],* París, 1921, p. 352. **<<**

[173] Eugène Sue (1804-1857): novelista francés. Los *Misterios de París* (1842-1843), novela por entregas reunida después en diez volúmenes en la cual se relata profusa y prolijamente los sufrimientos de las clases bajas del París de la época de la Monarquía de Julio, le reportaron un éxito formidable. *El judío errante* (1844-1845), dirigido contra los jesuitas, y *Los siete pecados capitales* (1847-1849) fueron después también bien acogidos. Se le considera normalmente como iniciador del realismo, que adquiere en él matices de moralismo ingenuo y así como de cierto conservadurismo social. [N. del T.] **<<**

[174] Alphonse Marie Louis de Lamartine (1790-1869): poeta, novelista, orador y político francés. Las obras a que debió más popularidad en vida fueron las *Méditations poétiques* (1820) y las *Harmonies poétiques et religieuses* (1830). En su carrera política, ocupó la cartera de Exteriores en el gobierno provisional que seguiría a la revolución de 1848. Como teórico, en su *Historia de los Girondinos*, aparecida en 1847, pretendió dar al pueblo «una lección de moralidad revolucionaria apropiada para instruirlo y contenerlo en las vísperas de una revolución». [N. del T.] **<<**

[175] Cfr. Eugène de [Jacquot] Mirecourt, *Fabrique de romans. Maison Alexandre Dumas et Compagnie [Fábrica de novelas. Casa Alejandro Dumas y Compañía],* París, 1845. **<<**

[176] Paulin Limayrac, «Du roman actuel et de nos romanciers» [«Sobre la novela actual y nuestros novelistas»], en *Revue des deux mondes*, tomo I, 14o año, nueva serie (1845), pp. 953 s. **<<**

[177] Paul Saulnier, «Du roman en général et du romancier moderne en particulier» [«De la novela en general y del novelista moderno en particular»], en *Le bohème. Journal non politique [El bohemio. Periódico no político]*, 1.º año, n.º 5, 29 de abril de 1855, p. 2. **<<**

[178] El empleo de «negros» no se limitaba al folletín. Así Scribe**[15]** ocupaba para escribir el diálogo de sus piezas toda una larga serie de innominados colaboradores. [N. de B.] **<<**

[179] Narcisse-Achille, conde de Salvandy (1795-1856): político francés. Durante el período de la Monarquía de Julio, además del de las colonias, alcanzaría a desempeñar el cargo de ministro de instrucción pública. En el terreno intelectual era sobre todo conocido por los duros y cáusticos panfletos políticos que escribió en los primeros años de su carrera. [N. del T.] **<<**

[180] Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, loc. cit*, p. 68 [ed. esp. cit.: pp. 78 s.]. **<<**

[181] Alphonse Karr (1808-1890): periodista y escritor francés. En 1839 accedió a la dirección del periódico *Le Figaro*, al tiempo que iniciaba la publicación de una revista mensual, *Les Guêpes*, cuyos panfletos ponían en solfa el mundo de la política, de las artes y de las letras. Retirado a Niza tras el golpe de Estado de 1851, al final de su vida simultaneó la horticultura con la literatura, aunque en esta última actividad obtendría un éxito mediocre. [N. del T.] **<<**

[182] Alphonse de Lamartine, <*Oeuvres poéthiques complètes [Obras poéticas completas],* ed. Guyard, París, 1963, p. 1506 («Lettre à Alphonse Karr»).> **<<**

[183] «¡Todo hombre con orgullo puede vender su sudor! | ¡Yo vendo mi uva en fruto como tú vendes tu flor, | feliz cuando su néctar, bajo mi pie que la pisa, | en mis muchos toneles mana arroyos de ámbar, | produciendo a su dueño, ebrio de su carestía, | mucho oro para pagarse mucha libertad!». [N. del T.] **<<**

[184] En una carta abierta a Lamartine, escribe el ultramontano Louis Veuillot[16]: «¿No debería usted saber que 'ser libre' supone decir más que despreciar el oro? ¡Y para procurarse precisamente esa clase de libertad que se compra con oro produce usted sus libros de forma tan comercial como si fueran sólo sus legumbres o su vino!» (Louis Veuillot, *Pages choisies avec une introduction critique par Antoine Albal at [Paginas escogidas con una introducción crítica de Antoine Albalat*], Lyon/París, 1906, p. 31). [N. de B.] **<<**

[185] Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, loc. cit*., pp. 122 s. [ed. esp. cit.: p. 153]. **<<**

[186] Marx, *loc. cit*., p. 122 [ed. esp. cit.: p. 152]. **<<**

[187] André-Marie de Chénier (1762-1794)= poeta francés. Siendo poeta, al principio, de la revolución liberal, la indignación que le produjeron los excesos del Terror lo llevaría a la guillotina. Su obra (editada póstumamente, en el 1819) causó gran sensación entre la juventud romántica por la combinación hallada en ella de sinceridad expresiva con cierto culto al arte inspirado en las formas de la lírica del clasicismo griego. Su figura se convirtió en protagonista de la ópera en cuatro actos *Andrea Chénier*, música de Giordano con libreto de Illica, estrenada en Milán en el 1896. [N. del T.] **<<**

[188] *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme [Vida, poesías y pensamientos de Joseph Delorme*], nueva edición (*Poésies de Sainte-Beuve [Poesías de Sainte-Beuve*], 1.ª parte), París, 1863, pp. 159 s. **<<**

[189] A partir de informes redactados por Kisseljov, entonces embajador ruso en París, Pokrovski**[17]** ha demostrado que los acontecimientos se produjeron como Marx ya explicara en su trabajo dedicado al estudio de *Las luchas de clases en Francia*. El 6 de abril de 1849 Lamartine aseguró al embajador que las tropas se agruparían en la capital: una medida que luego trataría de justificar la burguesía con las manifestaciones obreras del 16 de abril. «La advertencia hecha por Lamartine de que se necesitarían diez días más o menos para obtener la concentración de tropas arroja de hecho una luz ambigua sobre aquellas manifestaciones» (Gfr. M[ikhail] N. Pokrovski, *Historische Aufsätze. Ein Sammelband [Artículos históricos. Un volumen recopilatorio],* Viena/Berlín, 1928, pp. 108 s.). [N. de B.] **<<**

[190] Sainte-Beuve, *Les consolations, loc. cit*., p. 118. **<<**

[191] Cit. en François Porché, *La vie douloureuse de Charles Baudelaire [La vida dolorosa de Charles Baudelaire],* París, 1926, p. 248. **<<**

[192] François Porché (1877-1944): escritor e historiador francés de la literatura. Como poeta se mantuvo siempre fiel a su Cognac (Charente) natal como fuente rural de inspiración. Publicó muchos libros con impresiones de los distintos países visitados (Rusia, Finlandia, Noruega o Canadá) junto a biografías de escritores (Baudelaire, Péguy, Verlaine). Colaboró habitualmente en numerosos periódicos y revistas literarias. [N. del T.] **<<**

[193] Cfr. Porché, *loc. cit*., p. 156. **<<**

[194] Ernest Raynaud (1864-1936): poeta, crítico literario y policía francés. Su puesto de comisario de la prefectura, que desempeñó a partir de 1900, le proporcionó un observatorio inestimable de la vida social francesa en su conjunto. [N. del T.] **<<**

[195] Ernest Raynaud, *Ch. Baudelaire. Etude biographique et critique suivi d'un essai de bibliographie et d'iconographie baudelairennes [Ch. Baudelaire. Estudio biográfico y crítico seguido de un ensayo de bibliografía e iconografía baudelerianas],* París, 1922, p. 319. **<<**

[196] II, p. 385 [ed. esp.: *El arte romántico, loc. cit*, p. 180]. **<<**

[197] Cfr. Eugène Crépet, *Charles Baudelaire. Etude biographique, revue et mise* à *jour par Jacques Crépet [Charles Baudelaire. Estudio biográfico, revisado y puesto al día por Jacques Crépet],* París, 1906, pp. 196 s. **<<**

[198] Jules Troubat (1836-1914): escritor francés. En 1858 sufrió condena de cárcel por hacer apología del atentado del anarquista Orsini contra Napoleón III. Secretario de Sainte-Beuve durante los diez últimos años de la vida de éste, en 1887 ocupó el puesto de conservador de la Biblioteca Nacional de Francia. [N. del T.] **<<**

[199] En *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 44 s. [N. del T.] **<<**

[200] I, p. 209 [ed. esp.: *Obra poética completa*, Akal. Tres Cantos, 2003, pp. 342 s.]. **<<**

[201] «Para tener zapatos ha vendido su alma; | pero el buen Dios se reiría si, en presencia de esta infame, | hiciese yo el tartufo fingiendo elevación, | yo, que vendo mi pensamiento y quiero ser autor». [N. del T.] **<<**

[202] «Esa bohemia lo es todo para mí» (cfr. *Obra poética completa*, Akal, Tres Cantos, 2003, pp. 344 s.). [N. del T.] **<<**

[203] *Les livre des cent-et-un [El libro de los ciento uno],* 15 vols., Ladvocat, París, 1831-1834; *Les français peints par eux mêmes [Los franceses pintados por sí mismos],* 8 vols., L. Curmer, París, 1839-1942; *Le diable à Paris [El diablo en París],* 2 vols., Hetzel, París, 1845-1846; *La grande ville [La gran ciudad],* 2 vols., Bureau Central des Publications Nouvelles, París, 1842-1844. [N. del T.] **<<**

[204] Cfr. Charles Louandre, «Statistique littéraire. De la producttion intellectuelle en France depuis quinze ans. Dernière partie» [«Estadística literaria. De la producción intelectual en Francia en los quince últimos años. Última parte»], en *Revue des deux mondes*, tomo 20, 17o año, nueva serie, 15 de noviembre de 1847, pp. 686 s. **<<**

[205] Henri Monnier (1799-1877): escritor, caricaturista y actor francés. En sus *Escenas populares destinadas a la pluma* (1830) creará el personaje de Joseph Prudhomme, tipo de burgués solemne, satisfecho y bienintencionado, pero estúpido, verboso y pretencioso. En *Los burgueses de París* (1834) y *Memorias de Joseph Prudhomme* (1857), Monnier extendería su retrato a las clases medias. Autor de vodeviles y comedias, Monnier era actor de sus propias piezas. [N. del T.] **<<**

[206] *París de noche, París a la mesa, París desde el agua, París a caballo, París pintoresco, Casarse en París*. [N. del T.] **<<**

[207] Eduard Fuchs (1870-1940): escritor, coleccionista, crítico cultural y activista político alemán. Afiliado al Partido Socialdemócrata en 1886, fue encarcelado entre 1888 y 1889; se trasladó a Berlín, donde vivió desde el 1900 hasta el 1933, cuando se vio obligado a emigrar a París. Sus dos libros más conocidos son: *Historia ilustrada de las costumbres desde la Edad Media hasta el presente* e *Historia del arte erótico*, libro este último que le reportó muchos y graves problemas de censura. Benjamin le dedicó en 1937 el ensayo titulado «Eduard Fuchs, coleccionista e historiador». [N. del T.] **<<**

[208] Las «Leyes de Septiembre», que acabaron virtualmente con la prensa opositora al régimen, fueron promulgadas en el 1835, y no en el 1836. [N. del T.] **<<**

[209] Honoré Daumier (1808-1879): dibujante, litógrafo y pintor francés, las Leyes de Septiembre le obligaron a pasar del caricaturismo político hasta el costumbrismo, siempre en todo caso con pronunciado sesgo reivindicador de justicia social. Inscrito en el realismo por su temática, de él le separa su renuncia a la descripción, pero puede también considerarse precursor del expresionismo por la libertad de su oficio, su búsqueda del carácter y su potente gusto por la «deformación» expresiva. [N. del T.] **<<**

[210] Eduard Fuchs, *Die Karihatur der europäischen Vôlker. Erster Teil: Vom Altertum biszumjahre 1848 [La caricatura de los pueblos europeos. Primera parte: Desde la antigüedad hasta el año 1848*], Múnich, 1921 (2a ed.), p. 362. **<<**

[211] Georges Eugène Flaussmann (1809-1891), administrador y político francés. Tras estudiar Derecho, entró en la carrera administrativa en el 1831. Desde finales de 1848 su ascenso político fue ininterrumpido bajo el gobierno del presidente Luis Napoleón. Favorable al golpe de Estado del 2 de diciembre de 1851, e igualmente luego a la restauración del imperio, fue nombrado prefecto del departamento del Sena (es decir, de París) en el 1853. Durante los dieciséis años que ocupó dicho puesto, lideró la aplicación de un programa de embellecimiento y saneamiento urbano que cambió radicalmente el aspecto de la capital: creación de jardines, grandes avenidas de trazado rectilíneo, alcantarillas, depósitos de agua, etc. Estos trabajos, que contribuyeron grandemente a realzar el prestigio del régimen imperial, tenían además el fin político de demoler los viejos barrios parisinos que, desde 1789, constituían los focos revolucionarios principales, facilitando la acción de la policía y la artillería contra las barricadas populares. La población obrera se verá con ello obligada a emigrar a las afueras. [N. del T.] **<<**

[212] Ferdinand von Gall, *París und seine Salons [París y sus salones],* vol. 2, Oldenburg, 1845, p. 22. **<<**

[213] Constantin Guys (1805-1892): dibujante, acuarelista y grabador francés. Enrolado como voluntario en la Guerra de la Independencia griega, testigo de la Revolución de 1848 y de la Guerra de Crimea, y viajero por España, Argelia y Egipto, de todos esos acontecimientos y lugares publicó sus dibujos en la prensa. La vida militar, parisina y, sobre todo, galante durante el Segundo Imperio fueron en él temas recurrentes. Si de su técnica se admiraban sobre todo los fugaces efectos luminosos, Baudelaire le dedicó su ensayo titulado «El pintor de la vida moderna» (1859), donde resalta su combinación entre lo efímero y lo eterno que considera propia de su época. [N. del T.] **<<**

[214] II, p. 333 [ed. esp.: Baudelaire, «El pintor de la vida moderna», en *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1999, p. 359]. **<<**

[215] Georg Simmel (1858-1918): filósofo y sociólogo alemán. Representante del neokantismo relativista, solamente admitía la objetividad de las normas lógicas y los principios morales. Alumnos suyos fueron figuras como Lukács, Cassirer, Bloch, Kracauer y Benjamin. [N. del T.] **<<**

[216] G[eorg] Simmel, *Mélanges de philosohie rélativiste. Contribution à la culture philosophique [Misceláneas de filosofía relativista. Contribución a la cultura filosófica],* traducido [al francés] por A. Guillain, París, 1912, pp. 26 s. **<<**

[217] Edward George Earle Bulwer-Lytton (1803-1873): novelista inglés. Produjo una serie de cuentos morales llenos de intención reformadora. *Eugene Aram* presenta la historia de un asesino arrepentido. [N. del T.] **<<**

[218] Cfr. [Edward George Bulwer-Lytton,] *Eugene Aram. A Tale. By the Author of «Pelham», «Devereux», etc. [Eugene Aram. Un cuento. Del autor de «Pelham», «Devereux», etc.],* París, 1832, p. 314. **<<**

[219] «Marx und Engels über Feuerbach. Der erste Teil der ‘Deutschen Idéologie’» [«Marx y Engels sobre Feuerbah. Primera parte de ‘La ideología alemana’ »], en *Marx-Engels Archiv [Archivo Marx-Engels],* Revista del Instituto Marx-Engels de Moscú, ed. de D. Rjazanov, Frankfurt am Main, vol. I, 1926, p. 272 [ed. esp.: *La ideología alemana*, Grijalbo, Barcelona, 1970, vol. I, p. 56]. **<<**

[220] Foucaud, *loc. cit*, pp. 222 s. **<<**

[221] Johann Kaspar Lavater (1741-1801): escritor, pensador y teólogo suizo de habla alemana. Su vida y su obra son representativas de las contradicciones del pensamiento alemán propio de su época, dividido entre el racionalismo de la Ilustración y la exaltación de la sensibilidad que es característica del *Sturm und Drang*. Como teólogo fue un feroz proselitista, lo cual le alejó mucho de su amigo Goethe. Entre sus obras, la más célebre (y criticada) fue su *Fisonomía* (1775-1778), basada en el principio de que el carácter y las facultades mentales de las personas tienen un efecto constatable en sus rasgos físicos. En un primer momento favorable a la Revolución Francesa, se opondría más tarde al régimen político instaurado en Suiza por los franceses. A su regreso a Zúrich, tras haber sido deportado a Basilea, irá a morir a manos de un soldado francés. [N. del T.] **<<**

[222] Franz Joseph Gall (1758-1828): médico alemán. Profesor en Viena y después en París, fue el fundador de la frenología, estudio de las funciones del cerebro (y su localización) de acuerdo con la forma exterior del cráneo. Pese a su carácter científicamente discutible, la frenología, expuesta sobre todo en el libro *Funciones del cerebro* (1808), contribuyó al desarrollo de la investigación de las localizaciones cerebrales. [N. del T.] **<<**

[223] Honoré de Balzac, *Le cousin Pons*, ed. Gonar, Paris, 1914, p. 130 [ed. esp.: *El primo Pons*, en *La comedia humana*, vol. XVIII, Lorenzana, Barcelona, 1968, p. 122]. **<<**

[224] Alfred Delvau (1825-1867): periodista y escritor francés, pasa por uno de los más acabados prototipos del bohemio vividor en el París de Baudelaire, del cual era amigo. Entre sus obras destaca la titulada *Las horas parisinas* (1966). [N. del T.] **<<**

[225] II, p. 637 [ed. esp.: *Diarios íntimos, loc. cit*, pp. 36 s.]. **<<**

[226] Francis Bacon (1561-1626): filósofo, escritor y político inglés. En su obra más importante, el *Novum Organum* (1620), propuso la sustitución de la lógica deductiva de Aristóteles por un método inductivo para la interpretación de la naturaleza. [N. del T.] **<<**

[227] Joseph de Maistre (1753-1821): político, escritor y filósofo francés. Adversario furibundo de la revolución y sus «ideólogos», opuso a la razón la intuición y la fe. [N. del T.] **<<**

[228] Cfr. Adolphe Schmidt, *Tableaux de la révolution française. Publiés sur les papiers inédits du département et de la police secrète de Paris [Cuadros de la revolución francesa. Publicados según los papeles inéditos del departamento y de la policía secreta de París],* vol. 3. Leipzig, 1870, p. 337. **<<**

[229] II, p. 333 [ed. esp.: «El pintor de la vida moderna», en *Salones y otros escritos sobre arte, loc. cit*., p. 358]. **<<**

[230] En su *Séraphita*, Balzac habla de una «visión rápida, cuyas percepciones ponen en cambios súbitos, a disposición de la fantasía, los más opuestos paisajes de la tierra**[18]**». [N. de B.] **<<**

[231] Régis Messac (1893-1943?): escritor y anarquista pacifista. Movilizado en la Primera Guerra Mundial, donde resulta gravemente herido, afirmará no haber utilizado jamás un arma contra «el enemigo». Tras trabajar en universidades extranjeras en países como Inglaterra y Canadá, en 1929 vuelve a Francia, donde imparte clases en un liceo de Montpellier. Posteriormente se doctora en letras, presentando justamente como tesis el libro sobre novela policiaca que Benjamin cita. Socialista libertario y pacifista, en 1936 ocupa la secretaría de la Federación General de la Enseñanza. Autor de varias novelas de anticipación, entre una treintena de estas obras, durante el período de la ocupación alemana participa en la resistencia sin abandonar sus convicciones pacifistas. En 1943 es arrestado y deportado a diversos campos de concentración de los que nunca volverá. [N. del T.] **<<**

[232] Cfr. Régis Messac, *Le «Detective Novel» et l'influence de la pensée scientifique [La «Detective Novel» y la influencia del pensamiento científico]*, París, 1929. **<<**

[233] James Fenimore Cooper (1789-1851): novelista americano. De estilo simple e ingenuo criticado por Twain y Poe, sus novelas del Lejano Oeste *[El último mohicano* es la más conocida) marcaron la forma luego dominante en la evocación de los primeros tiempos de la colonización de los Estados Unidos. [N. del T.] **<<**

[234] Paul Féval (1817-1887): escritor francés. Abogado fracasado, comenzó su carrera literaria en diversas publicaciones folletinescas que rivalizaron con las de Dumas. En 1858 apareció *El jorobado*, que obtuvo un éxito enorme. [N. del T.] **<<**

[235] Cfr. en esp.: Balzac, *Esplendor y miserias de las cortesanas*, en *La comedia humana, loc. cit*,, vol. XV, p. 291. [N. del T.] **<<**

[236] Cfr. André Le Breton, *Balzac. L'homme et l'oeuvre [Balzac. El hombre y la obra]*, Paris, 1905, p. 83. **<<**

[237] Hyppolite Babou (1824-1878): escritor francés. Detenido a raíz del golpe de Estado del 2 de diciembre de 1851, fue puesto en libertad poco después. La elegancia de su estilo contrastaba a menudo con la agresividad de sus contenidos. A él se debe el título de *Las flores del mal*. [N. del T.] **<<**

[238] Hyppolite Babou, *La vérité sur les cas de M. Champfleuiy [La verdad sobre el caso del señor Champfleury*], Paris, 1857, p. 30. **<<**

[239] Cfr. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, ed. Crès, París, 1928. Introducción de Paul Valéry. **<<**

[240] II, p. 424 [ed. esp.: Charles Baudelaire, *El arte romántico, loc. cit*., p. 198]. **<<**

[241] «Uno siempre tiene que volver a Sade… para explicar el mal» (II, p. 694). [N. de B.] **<<**

[242] Edgar Poe, *Histoires extraordinaires*, traducción de Charles Baudelaire (Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, vol. 5: Traducciones I, ed. Calmann Lévy, París, 1885, pp. 484.-486 [ed. esp.: *El misterio de Marie Rogêt*, en *Cuentos*, Alianza, Madrid, 1983, vol. I, pp. 487 s.]. **<<**

[243] «A una transeúnte». [N. del T.] **<<**

[244] I, p. 106 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 258 s. **<<**

[245] «La calle atronadora en torno a mi aullaba. | Alta, esbelta, de luto, dolor majestuoso, | una mujer pasó, con su mano fastuosa | levantando, meciendo, festón y dobladillo; | ágil y noble, con su pierna de estatua. | Yo bebía, crispado como un extravagante, | de sus ojos, cielo lívido donde el huracán germina, | la dulzura que fascina y el placer que mata. | ¡Un relámpago… y después la noche! — Fugitiva belleza | cuya mirada me hizo renacer de repente, | ¿ya no te veré ya sino en la eternidad? | ¡Por lo demás, muy lejos! ¡Demasiado tarde! ¡*Jamás* tal vez! | Pues ignoro a dónde huyes, y tú no sabes a dónde voy yo, | ¡oh tú, que habría amado, oh tú, que lo sabías!» [N. del T.] **<<**

[246] Albert Thibaudet, *Intérieurs. Baudelaire, Fromentin, Amiel [Interiores. Baudelaire, Fromentin, Amiel*], París, 1924, p. 22. **<<**

[247] Albert Thibaudet (1874-1946): crítico literario francés e historiador de la literatura francés. Formado como filósofo por Bergson, y agregado de historia y geografía, enseñó literatura francesa en la universidad de Ginebra de 1925 hasta su muerte. Sus artículos para la *Nouvelle Revue Française* (de 1912 a 1914, y de 1919 a 1934), póstumamente agrupados en *Reflexiones sobre la novela* (1938), *sobre la literatura* (1938 y 1941) y *sobre la crítica* (1939), así como sus ensayos, ejercieron influencia poderosa sobre el pensamiento crítico en el período entre las guerras mundiales. [N. del T.] **<<**

[248] El motivo del amor por la transeúnte también aparecería en un poema del George**[19]** temprano. Pero lo decisivo se le escapa: la corriente que lleva a la mujer, que pasa por delante del poeta. El resultado es una tímida elegía. En ella las miradas del hablante, como él mismo le tiene que confesar a su dama, «húmedas de anhelo se apartaron, antes de osar hundirse ya en las tuyas» (Stefan George, *Hymnen Pilgerfährten Algabal [Himnos; Peregrinaciones; Algabal]*, Berlín, 1922 (7.ª ed.), p. 22. Baudelaire no deja duda alguna de cómo *él* sí miró profundamente a los ojos de la transeúnte. [N. de B.] **<<**

[249] Hans Makart (1840-1884): pintor austríaco. Especializado en la realización de grandes cuadros históricos y alegóricos, siempre de muy rico colorido, destinados al uso de la corte imperial, en el 1879 alcanzó su momento de máxima gloria con la pintura que hizo del cortejo que celebraría las bodas de plata del emperador Francisco José y su esposa Elisabeth (princesa conocida como Sissí). Así su nombre vino a ser sinónimo de monumentalidad huera y banal. [N. del T.] **<<**

[250] Balzac, *Modeste Mignon*, ed. du Siècle, París, 1850, p. 99 [ed. esp.: *Modesta Mignon*, en *La comedia humana, loc. cit*., vol. II, 1967, pp. 71 s.]. **<<**

[251] Sigmund Englander, *Geschichte der französischen Arbeiter-Associationen [Historia de las asociaciones obreras francesas]*, tercera parte, Hamburgo, 1864, p. 126. **<<**

[252] I, p. 115 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. *278* s.l. **<<**

[253] «Lecho ocasional». [N. del T.] **<<**

[254] Eugène Crépet: editor y primer biógrafo de Baudelaire. [N. del T.] **<<**

[255] Alphonse Bertillon (1853-1914): administrador francés, fue el creador de la antropometría (o *bertillonage*), método de identificación de las personas basado en mediciones corporales, descripciones físicas y fotografías, que aplicó a la identificación de criminales en su función de jefe del servicio judicial de identidad en la prefectura de policía de París (1882). [N. del T.] **<<**

[256] «Hombre de multitudes». [N. del T.] **<<**

[257] Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires [Nuevas historias extraordinarias],* traducción de Charles Baudelaire (Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes [Obras completas]*, vol. 6: Traducciones II, ed. Calmann Lévy, París, 1887, p. 102 [ed. esp.: Edgar Allan Poe, *Cuentos, loc. cit*., vol. I, p. 256]. **<<**

[258] Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822): afamado escritor y compositor alemán. Dotado de imaginación juzgada «excéntrica» incluso por él mismo, se consagró a una intensa actividad tanto musical (piezas para piano, música de cámara y óperas sobre textos de Brentano y Fouqué) como literaria. A su vez, su obra inspiró al tiempo a compositores (la *Kreisleriana* de Schumann, el *Cascanueces* de Tchaikovski, *Los cuentos de Hofmann* de Offenbach) y escritores. [N. del T.] **<<**

[259] Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Ausgewahlten Schrifien [Escritos escogidos],* vol. 15: *Leben und Nachlaß [Vida y legado]*, por Julius Eduard Hitzig, vol. 3, Stuttgart, 1839 (3a ed.), pp. 32-34. **<<**

[260] Cit. anón. [Franz Mehring] «Charles Dickens», en *Die neue Zeit [El nuevo tiempo]*, 30 (1911/12), vol. 1, p. 622. **<<**

[261] II, p. 710. **<<**

[262] Cfr. [Marcel Poete (y otros),] *La transformation de Paris sous le Second Empire. Exposition de la Bibliotèque et des travaux historiques de la ville de Paris. Organisée avec le concours des collections de P. Blondel [La transformación de Paris bajo el Segundo Imperio. Exposición de la Biblioteca y de los trabajos históricos de la ciudad de París. Organizada con el concurso de las colecciones de P. Blondel] (y otros),* París, 1910, p. 85. **<<**

[263] Julien Lemer, *París au gaz [París a gas],* París, 1861, p. 10. **<<**

[264] La misma imagen en *Le créspuscule du soir [El crepúsculo vespertino]:* el cielo se va cerrando lentamente como una gran alcoba; cfr. I, p. 108 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Lasflores del mal, loc. cit*., pp. 262 s.]. [N. de B.] **<<**

[265] Alfred Delvau, *Les heures parisiennes [Las horas* parisinas], París, 1866, p. 206. **<<**

[266] Cfr. Louis Veuillot, *Les odeurs de Paris [Los olores de París]*, París, 1914, p. 182. **<<**

[267] Robert Louis Stevenson, *Virginibus Puerisque and Other Papers* (Londres <?>), p. 192 («A Plea for Gas Lamps») [ed. esp.: «Defensa de las lámparas de gas», en *Virginibus Puerisque y otros escritos*, Taurus, Madrid, 1979, p. 164]. **<<**

[268] Quinto Séptimo Florencio Tertuliano (ca. 155-160-ca. 22o): escritor, teólogo y polemista latino. Célebre por la violencia de su estilo y el rigor de sus prescripciones, en cuanto primer cultivador del latín eclesiástico ejerció honda influencia sobre las ideas y retórica de la cristiandad occidental. [N. del T.] **<<**

[269] Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires, loc. cit,* p. 94 [ed. esp. cit.: p. 251]. **<<**

[270] Poe, *Histoires grotesques et sérieuses [Historias grotescas y serias]* (Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes [Obras completas],* ed. Crépet-Pichois [vol. 10]), París, 1937, p. 207. **<<**

[271] Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires, loc. cit,* p. 94 [ed. esp. cit.: p. 251]. **<<**

[272] Poe, *loc. cit*., pp. 90 s. [ed. esp. cit.: pp. 248 s.]. **<<**

[273] Poe, *Nouvelles histoires extraordinaries, loc. cit,* p. 89 [ed. esp. cit.: pp. 247 s.]. **<<**

[274] De este pasaje se encuentra un paralelo en *Un jour de pluie [Un día de lluvia].* Aunque venga firmado de otra mano, el poema se ha de atribuir a Baudelaire (cfr. Charles Baudelaire, *Vers retrouvés [Versos reencontrados],* ed. Jules Mouquet, París, 1929. La analogía del último verso con la extraña mención de Tertuliano por parte de Poe es tanto más notable cuanto que el poema se escribió lo más tarde en 1843: una época en la que Baudelaire no sabía de Poe todavía.

> Chacun, nous coudouyant sur le trottoir glissant,
> egoïste et brutal, passe et nous éclabousse,
> ou, pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse.
> Partout fange, déluge, obscurité du ciel:
> noir tableau qu'eût rêvé le noir Ezéchiel**[20]**!

(I, p. 211) [N. de B.] **<<**

[275] Poe, *loc. cit*., pp. 89 s. [ed. esp. cit.: p. 248]. **<<**

[276] La imagen de América que tenía Marx se parece mucho a la descripción de Poe. Destaca por ejemplo el «movimiento febrilmente juvenil de la producción material» en los Estados Unidos, y lo hace directamente responsable de que allí no hubiera «tiempo ni ocasión» de «abolir el viejo mundo espiritual» (Marx, *Der achizehnte Brumaire des Luis Bonaparte, loc. cit*., p. 30 [ed. esp.: *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte, loc. cit*., p. 24]. La fisonomía de los hombres de negocios tiene además en Poe algo demoníaco. Baudelaire nos describe cómo, al llegar la oscuridad, «los malsanos demonios de la atmósfera se despiertan como hombres de negocios» (I, p. 108 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 264 s.]). Quizás este pasaje de *Le crépuscule du soir* estuviera influido por el texto de Poe. [N. de B.] **<<**

[277] Aloys Senefelder (1771-1834): inventor alemán, imaginó la técnica de la litografía (1796) y la utilizó comercialmente. [N. del T.] **<<**

[278] El Luna Park fue un híbrido, entre parque de atracciones y parque temático, que estuvo abierto en Coney Island, junto a Nueva York, en la primera mitad del siglo XX. Su atracción primera y más famosa se presentó en la Exposición Panamericana de 19OI en la ciudad de Buffalo: un «viaje» a la luna para treinta personas en una nave que se balanceaba frente a un enorme ciclorama. [N. del T.] **<<**

[279] Frederick Winslow Taylor (1856-1815): ingeniero y economista americano. Inventor de diversos procedimientos para la mejora en la explotación de las máquinas de las diversas empresas a cuyo servicio trabajó, dio nombre (el «taylorismo») a una organización científica del trabajo industrial realizado en cadena que incluía la optimización en el empleo de los medios materiales, la máxima especialización de los operarios y la evitación de los gestos considerados inútiles, así como un sistema de salarios basado en las primas por rendimiento. Recibió elogios por los aumentos de la producción conseguidos, pero también muchas críticas por los efectos perniciosos de la aplicación de sus métodos sobre la buena cualificación, reduciendo el estímulo de la iniciativa en un trabajo deshumanizado de modo radical y progresivo. [N. del T.] **<<**

[280] Cfr. Georges Friedmann, *La crise du progrès. Esquisse d'histoire des idées 1895-1935*, Paris, 1936 (2a ed.), p. 76 [ed. esp.: *La crisis del progreso. Esbozo de historia de las ideas (1895-1935),* Laia, Barcelona, 1977, p. 109]. **<<**

[281] Paul-Ernest de Rattier, *Paris n’existe pas [París no existe*], Paris, 1857, pp. 74 s. **<<**

[282] Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires, loc. cit,* p. 98 [ed. esp.: *Cuentos, loc. cit*., vol. I, p. 253]. **<<**

[283] Jules Laforgue (1860-1887): fue poeta y crítico literario francés. En su estilo combina al mismo tiempo el simbolismo y la ironía lírica, la desesperación metafísica propia del lector de Schopenahuer, con el refinamiento expresivo y la precisión más realista. [N. del T.] **<<**

[284] Jules Laforgue, *Mélanges posthumes*, París, 1903, p. 111 [ed. esp.: «Misceláneas póstumas», *en Antología poética*, Editora Nacional, Madrid, 1975, p. 60]. **<<**

[285] Cfr. Marx, *Das Kapital, loc. cit*., p. 95 [ed. esp.: *El capital*, vol. I, *loc. cit*., p. 47]. **<<**

[286] I, pp. 420 s. [ed. esp.: *Spleen de París*, Visor, Madrid, 1998, p. 29]. **<<**

[287] Entre los materiales reunidos en la primera parte de este texto cuenta como uno de los más importantes el segundo de los poemas titulados *Spleen*. Difícilmente antes que Baudelaire habrá escrito un poeta un verso que corresponda a «Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées» (I, p. 86)**[21]**. El poema se encuentra enteramente dispuesto a la empatía respecto a una materia que está muerta en un doble sentido. La materia inorgánica y, además, la excluida en el proceso de circulación.

> Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!
> Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
> assoupi dans le fond d'un Sabarab brumeux;
> un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
> oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
> ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche

(I, p. 86)**[22]**.

La imagen de la esfinge con que concluye el poema posee la sombría belleza de los géneros invendibles que todavía se encuentran hoy en los pasajes. [N. de B.] **<<**

[288] II, p. 627 [ed. esp.: *Diarios íntimos, loc. cit*., p. 21]. **<<**

[289] I, p. 421 [ed. esp.: *Spleen de París, loc. cit., ibid*.]. **<<**

[290] I, p. 421 [ed. esp.: *ibid*.]. **<<**

[291] «Esa santa prostitución del alma que se da toda entera, poesía y caridad, a cualquier imprevisto que se muestra, al desconocido que pasa». [N. del T.] **<<**

[292] I, p. 108 [ed. esp.: *Las flores del mal / Les fleurs du mal, loc. cit*., pp. 264 s.]. **<<**

[293] «*A* través de los resplandores que el viento atormenta | la prostitución va encendiéndose en las calles; | como un hormiguero, abre sus accesos; | se abre por doquier un oculto camino, | como el enemigo que prepara un golpe; | y se mueve en el seno de la ciudad de fango, | como el gusano que roba al Hombre lo que come». [N. del T.] **<<**

[294] Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigner Anschauung und authetischen Quellen [La situación de la clase obrera en Inglaterra. Según la propia observación y fuentes auténticas*], Leipzig, 1848 (2.ª ed.), pp. 36 s. [ed. esp.: *La situación de la clase obrera en Inglaterra*, en Karl Marx-Friedrich Engels, *Obras*, vol. 6, Crítica, Barcelona/Buenos Aires/México, 1978), pp. 278 s.]. **<<**

[295] II, p. 626 [ed. esp.: *Diarios íntimos, loc. cit*., p. 19]. **<<**

[296] Percy Bysshe Shelley, *The Complete Poetical Works [Obras poéticas completas]*, Londres, 1932, p. 346 («Peter Bell the Third Part» [«Pedro Campana, Tercera parte»]; la traducción alemana hecha por Bertolt Brecht fue la empleada aquí por Benjamin). **<<**

[297] I, p. 102 [ed. esp.: *Las flores del mal / Les fleurs du mal, loc. cit*., pp. 248 s.]. **<<**

[298] Cfr. I, p. 102 [ed. esp.: ibid.]. **<<**

[299] II, p. 193 [ed. esp.: Curiosidades estéticas, Júcar, Madrid, 1988, p. 189]. **<<**

[300] II, p. 522 [ed. esp.: Charles Baudelaire, El arte romántico, loc. cit., p. 203]. **<<**

[301] *Cuadros parisinos*. [N. del T.] **<<**

[302] I, p. 100 [ed. esp.: *Las flores del mal / Les fleurs du mal, loc. cit*., pp. 244 s.]. **<<**

[303] I, p. 103 [ed. esp.: *loc. cit*., pp. 250 s.]. [N. de B.] **<<**

[304] Dentro del ciclo *Les petites vieilles [Las viejecitas],* el que aparece como tercer poema subraya con firmeza la rivalidad mediante un apoyo literal en el tercer poema de la serie de Hugo titulada *Fantômes* [Fantasmas]. Se corresponden por tanto, de este modo, uno de los poemas más perfectos de Baudelaire y uno de los más flojos escritos por Hugo. [N. de B.] **<<**

[305] Sainte-Beuve, *Les consolations, loc. cit*., p. 125. (La observación hecha por Sainte-Beuve, publicada a partir del manuscrito, se toma de [George] Farcy[23]). **<<**

[306] Hugo von Hofmannsthal, *Versuch über Victor Hugo [Ensayo sobre Victor Hugo],* Múnich, I925, p. 49. **<<**

[307] «Hasta el océano se aburrió de él». [N. del T.] **<<**

[308] Cfr. Gabriel Bounoure, «Abîmes de Victor Hugo» [«Abismos de Victor Hugo»], en *Mesures [Medidas],* 15 de julio de 1936, p. 39. **<<**

[309] «Pendiente del ensueño». [N. del T.] **<<**

[310] Hugo, *Oeuvres complètes [Obras completas], loc. cit. Poésie [Poesía],* vol. 2: *Les orientales, Les feuilles d'automne [Las orientales, Las hojas de otoño],* Paris, 1880, p. 365. **<<**

[311] «La noche con la multitud, en este horrible sueño, | venía, espesándose una y otra, | y, en estas regiones que ninguna mirada puede penetrar, | cuanto más numeroso era el hombre, también la sombra era más profunda». [N. del T.] **<<**

[312] Hugo, *loc. cit*, p. 363. **<<**

[313] «¡Multitud sin nombre! ¡caos! voces, ojos, pasos. | Los que nunca se ha visto, los que no se conoce. | ¡Los vivos todos! ciudades zumbando en los oídos | más que un bosque de América o colmenas de abejas». [N. del T.] **<<**

[314] Ed. esp.: Victor Hugo, *Los miserables*, J. Pérez del Hoyo, Madrid, 1970, p. 578. [N. del T.] **<<**

[315] Ed. esp.: Victor Hugo, *William Shakespeare*, Miraguano, Madrid, 2004. [N. del T.] **<<**

[316] En latín, «ir a los muchos», «unirse a la multitud»; es decir, «morir». [N. del T.] **<<**

[317] Gustave Simon, *Chez Víctor Hugo. Les tables tournantes de Jersey. Procès-verbaux des séances [En casa de Victor Hugo. Las mesas giratorias de Jersey. Protocolos de las sesiones*], París, 1923, pp. 306-308, 314. **<<**

[318] Hugo, *Oeuvres complètes, loc. cit, Poésie [Poesía],* vol. 4: *Les châtiments [Los castigos],* París, 1882, p. 397 (*Le caravane IV [La caravana IV]*). **<<**

[319] «El día en el que nuestros saqueadores, en que nuestros innúmeros tiranos | comprendan que alguien se mueve en el fondo de sombra». [N. del T.] **<<**

[320] Louis-Eugène Cavaignac (1802-l857): general y político francés. Formado en la Politécnica, en la Restauración fue carbonario. En 1832 fue enviado a Argelia, donde, en 1848, alcanzaría el cargo de gobernador general. Elegido diputado, regresó a París como ministro de la guerra y reprimió con fiereza la insurrección de junio de 1848. Elegido jefe del Ejecutivo por la Asamblea e investido de poderes casi dictatoriales, tomó medidas sumamente rigurosas en defensa del orden. Derrotado por Luis-Napoleón en las elecciones presidenciales de diciembre de 1848, de inmediato pasó a la oposición. Arrestado poco antes del golpe de Estado del 2 de diciembre de 1851, será elegido de nuevo como miembro del cuerpo legislativo en el 1852. Su negativa a la prestación de juramento hizo que se le considerara dimisionario. [N. del T.] **<<**

[321] «Talleres nacionales»; sistema de ocupación de los obreros en paro adoptado en 1848 por el gobierno provisional de Francia. Se suprimirá tras el fracaso de la llamada Revolución de Junio. [N. del T.] **<<**

[322] Pélin, representante característico de la baja bohemia, dio cuenta de este discurso en las hojas de su periódico *Les boulets rouges. Feuille du club pacifique des droits de l'homme [Las balas rojas. Hoja del club pacífico de los derechos del hombre]*: «El *citoyen* Hugo ha debutado en la Asamblea Nacional. Se acreditó, tal como se esperaba, como declamador, gesticulador y héroe declarado de la frase; y a tenor de su último cartel de propaganda difamador y taimado, habló de los holgazanes, la miseria, los poltrones, los *lazzaroni* y los pretorianos de la revuelta y, en fin, de los *condottieri*; en una palabra, agotó por completo la metáfora para terminar con un ataque a los *ateliers nationaux*» (anón., «Faits divers» [«Hechos diversos»], en *Les boulets rouges. Feuille du club pacifique des droits de l'homme [Rédacteur: Le Cen Pélin], 1.º* año, n.º 1. Del 22 al 25 de junio de 1848, p. 1). — En su *Histoire parlementaire de la Seconde République*, escribe Eugène Spuller**[24]**: «Victor Hugo fue elegido con los votos de la reacción». «Siempre vino a votar con la derecha, salvo en dos o tres concretas ocasiones en las que la política no desempeñaba el menor papel» (Eugène Spuller, *Histoire parlementaire de la Seconde République suivi d'une petite histoire du Second Empire [Historia parlamentaria de la Segunda República, seguida de una pequeña historia del Segundo Imperio],* París, 1891, pp. 111 y 266). [N. de B.] **<<**

[323] Hugo, *Oeuvres completes, loc. cit*., Novela, vol. 8: *Les miserables*, IV, París, 1882, p. 306 [ed. esp. cit.: *Los miserables, loc. cit*, p. 564]. **<<**

[324] II, p. 26 [ed. esp.: Baudelaire, «El salón de 1845» en *Salones y otros escritos sobre arte, loc. cit*., p. 45]. **<<**

[325] *Consejos a los jóvenes literatos*. [N. del T.] **<<**

[326] II, p. 388 [ed. esp.: *El arte romántico, loc. cit*., p. 183]. **<<**

[327] «La terca contemplación de la obra de mañana». [N. del T.] **<<**

[328] II, p. 531 [ed. esp.: *ibid*., p. 213]. **<<**

[329] «La natural indolencia de los inspirados». [N. del T.] **<<**

[330] Cit. Albert Thibaudet, *Intérieurs [Interiores*], París, 1924, p. 15. **<<**

[331] Alfred de Musset (181O-1857): poeta, dramaturgo y traductor francés, uno de los grandes poetas románticos franceses junto a Hugo, Lamartine y Vigny. [N. del T.] **<<**

[332] Maurice Barrès (1862-1923): escritor y político. Su nacionalismo e individualismo hicieron de él uno de los líderes radicales de la derecha francesa. [N. del T.] **<<**

[333] Cit. André Gide, «Baudelaire et M. Faguet» [«Baudelaire y M. Faguet»], en *Nouvelle revue française [Nueva revista francesa*], tomo 4, 1 de noviembre de 1910, p. 513. **<<**

[334] Rémy de Gourmont (1858-1915): escritor francés. Poeta, dramaturgo y novelista, contribuyó como crítico a la promoción de los simbolistas. [N. del T.] **<<**

[335] Rémy de Gourmont, *Proménades littéraires. Deuxième série [Paseos literarios., Segunda serie],* París, 1906, p. 86. **<<**

[336] Gustave Kahn (1859-1936): poeta francés. Desempeñó un papel muy destacado en los inicios del movimiento simbolista. [N. del T.] **<<**

[337] Baudelaire, *Mon coeur mis à nu et fusées. Journaux intimes [Mi corazón puesto al desnudo y cohetes. Diarios Íntimos].* Edición conforme al manuscrito. Prefacio de Gustave Kahn, París, 1909, p. 5. **<<**

[338] II, p. 334 [ed. esp.: «El pintor de la vida moderna», en *Salones y otros escritos sobre arte, loc. cit*., p. 360]. **<<**

[339] Cit. Raynaud, *loc. cit.*, p. 318. **<<**

[340] I, p. 96 [ed. esp.: *El sol*, en *Les fleurs du mal/Las flores del mal, loc. cit*., pp. 234 s.]. **<<**

[341] «A lo largo del viejo arrabal, donde cuelgan en las chabolas | las persianas, refugio de lujurias secretas, | cuando el sol cruel golpea con redoblado ímpetu | la ciudad y los campos, los techos y trigales, | voy solo a practicar mi fantástica esgrima, | husmeando en los rincones el azar de la rima, | tropezando en las palabras como en los adoquines, | dando a veces con versos desde ha mucho soñados». [N. del T.] **<<**

[342] Arsène Housset, llamado Houssaye (1815-1896): escritor francés. Muy ligado a Gautier y a Nerval, entrará en el mundo literario a través de la crítica de arte y la crítica de la literatura (actividad que nunca abandonó), pero luego abordó todos los géneros, desde la novela hasta la lírica pasando por el teatro. Promovió la carrera de numerosos artistas en la época en que fue administrador de la Comédie Française (de 1849-1856), pero lo hizo además toda su vida desde las tribunas periodísticas que ocupó, muy especialmente como director de *La Presse*, primer periódico de masas conocido, donde impulsaría innovaciones como la combinación de la información política y cultural con elementos de la moda, el cotilleo y los escándalos sociales. Introdujo también el folletín, muchas veces con contenidos sensacionalistas. [N. del T.] **<<**

[343] I, pp. 405 s. [ed. esp.: *Spleen de París, loc.cit*., pp. 7 s.]. **<<**

[344] *Geistesabwesenheit*: literalmente, «ausencia de espíritu». [N. del T.] **<<**

[345] «*Al flâneur* no se le debe confundir con el *badaud*; cabe advertir un matiz en este caso… El simple *flâneur* está siempre en plena posesión de su individualidad; la del *badaud* desaparece en cambio, pues es absorbida por el mundo exterior…, que lo embriaga hasta el olvido de sí mismo. Bajo la influencia del espectáculo que se le ofrece, el *badaud* se convierte en un ser impersonal; no es ya una persona: es tan sólo público, multitud» (Victor Fournel**[25]**, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris [Lo que se ve en las calles de París*], Paris, 1858, p. 263). [N. de B.] **<<**

[346] «Papamoscas». [N. del T.] **<<**

[347] Gilbert Keith Chesterton (I874_I936): poeta, novelista, ensayista y crítico inglés. Autor de una extensa y variada obra, se hizo conocido sobre todo por sus novelas protagonizadas por el padre Brown, sacerdote católico y detective aficionado; en ellas son abundantes los pasajes de análisis social. [N. del T.] **<<**

[348] G[ilbert] K[eith] Chesterton, *Charles Dickens* (según versión francesa de Archille Laurent y L. Martin-Dupont), París, s. a. <1927>, p. 31 [ed. esp.: *Charles Dickens*, Pre-textos, Valencia, 1995, pp. 38 s.]. **<<**

[349] «Paseante». **<<**

[350] Recordando la época en torno a 1845, Prarond[26], amigo de juventud de Baudelaire, escribe lo siguiente: «Usábamos poco de mesas de trabajo en las que cavilar o escribir algo… Por mi parte», continúa, refiriéndose ahora a Baudelaire, «lo veía ante mí, cuando al vuelo, calle arriba, calle abajo, componía sus versos: nunca le vi sentado, parado ante una resma de papel» (cit. Alphonse Seché, *La vie des «Fleurs du mal» [La vida de «Las flores del mal»],* Amiens, 1928, p. 84). Algo parecido nos cuenta Banville[27] del hotel Pimodan: «La primera vez que fui allí, no encontré diccionarios, ni un cuarto de trabajo, ni un escritorio; tampoco un comedor ni una alacena, nada que recordase en absoluto la disposición de una casa burguesa» (Théodore de Banville, *Mes souvenirs [Mis recuerdos*], París, 1882, pp. 81 s.). [N. de B.] **<<**

[351] Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires [Recuerdos literarios],* vol. 2: 1850-1880, París, 1906, p. 65. **<<**

[352] Cfr. Georges Rency, *Physionomies littéraires [fisonomías literarias],* Bruselas, 1907, p. 288. **<<**

[353] Marx, *Randglossen zum Programm des Deutschen Arbeiterpartei. Mit einer ausphrlichen Einleitung und sechs Anhàngen [Glosas marginales al programa del Partido Obrero Alemán],* ed. de Karl Korsch, Berlín, Leipzig, 1922, p. 22 [ed. esp.: *Crítica del programa de Gotha*, Ricardo Aguilera, Madrid, 1971, p. 13]. **<<**

[354] Baudelaire, *Dernières lettres inédites à sa mère. Avertissement et notes de Jacques Crépet [Últimas cartas a su madre. Con prefacio y notas de Jacques Crépet],* París, 1926, pp. 44 s. **<<**

[355] Los *remplaçants* eran aquellos a los que se obligaba al servicio de armas, sustituyendo a los, en principio, llamados a filas. [N. del T.] **<<**

[356] Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, loc. cit*., pp. 122 s. [ed. esp.: *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte, loc. cit*., pp. 153 s.]. **<<**

[357] Cfr. «Pour toi, vieux maraudeur, | l’amour n’a plus de goût, non plus que la dispute» [«Para ti, merodeador, | el amor perdió gusto, igual que la disputa»] (I, p 89; ed. esp.: *Les fleurs du mal/Las flores del mal, loc. cit*., pp. 204 s.]. Una de las pocas manifestaciones repugnantes en la extensa, y en su mayor parte incolora, literatura sobre Baudelaire es el libro de un tal Peter Klassen. Para este texto, redactado en la depravada terminología del círculo de George, que representa a Baudelaire por así decir bajo el casco de acero, resulta característico que coloque en el centro de su vida la restauración ultramontana, es decir, el instante «en que, en el sentido de la restablecida monarquía por la gracia de Dios, se llevaba al Santísimo por las calles de París rodeado de relucientes armas. Esta pudo haber sido una vivencia decisiva y esencial por toda su existencia» (Peter Klassen, *Baudelaire. Welt und Gegenwelt. [Baudelaire. Mundo y contramundo],* Weimar, 1931, p. 9). Baudelaire tenía entonces seis años de edad. [N. de B.] **<<**

[358] Marcel Proust, «A propos de Baudelaire», en *Nouvelle revue française [Nueva revista francesa],* tomo 16, 1 de junio de 1921, p. 646. **<<**

[359] «Parece ya imposible ir más allá». [N. del T.] **<<**

[360] I, p. 104 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 252 s.] **<<**

[361] «¡Ah! ¡yo he seguido a esas viejecitas! | Una, entre otras, a la hora en que el sol poniente | ensangrienta el cielo con heridas bermejas, | pensativa, sentábase aparte, en un banco, | para oír un concierto de esos de mucho metal | con que a veces los soldados inundan nuestros jardines | y que, en las tardes de oro en que uno siente como que revive, | vierten algún heroísmo en el corazón de los ciudadanos». [N. del T.] **<<**

[362] II, p. 408 [ed. esp.: *El arte romántico, loc. cit*, pp. 126 s.]. **<<**

[363] «Viajante de comercio». [N. del T.] **<<**

[364] Balzac, *L’illustre Gaudissart (Oeuvres complètes [Obras completas]*, ed. Calmann Lévy, vol. 12: *Scènes de la vie de la province. Les Parisiens en Province [Escenas de la vida en provincias. Los parisinos en provincias],* París, 1901, p. 5 [ed. esp.: *El ilustre Gaudissart*, en *La comedia humana, loc. cit*., vol. X, p. 14]). **<<**

[365] I, p. 119 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 290 s.]. **<<**

[366] «Encenderé los ojos de tu mujer dichosa; | a tu hijo devolveré fuerza y colores, | seré para ese frágil atleta de la vida | el aceite que reafirma los músculos de los luchadores». [N. del T.] **<<**

[367] II, p. 239 [ed. esp.: *Salones y otros escritos sobre arte, loc. cit*., p. 250]. **<<**

[368] Bajo un punto de vista parecido aparece más tarde el suicidio en Nietzsche: «Al cristianismo no se lo puede condenar lo bastante por… el hecho de haber devaluado un… movimiento nihilista purificador como el que quizás estaba en marcha:… impidiendo el acto propio del nihilismo, a saber, el suicidio» (cit. Karl Löwith, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkunfi des Gleichen [La doctrina del eterno retorno de lo mismo en Nietzsche],* Berlín, 1935, p. 108) [ed. esp.: Nietzsche, *La voluntad de poder*, Edaf, Madrid, 1998, pp. 159 s.]. [N. de B.] **<<**

[369] II, pp. 133 s. [ed. esp.: *ibid*., p. 186]. **<<**

[370] Charles Benoist, «L’homme de 1848. II: Comment il s’est développé le communisme, l’organisation du travail, la réforme» [«El hombre de 1848. II: Cómo se desarrollaron el comunismo, la organización del trabajo y la reforma»], en *Revue des deux mondes*, 84.º año, 6.º período, tomo 19, 1 de febrero de 1914, p. 867. **<<**

[371] Adolphe Boyer (1766-1842): tipógrafo francés, conocido sobre todo por lo que Benjamin cuenta en este texto. [N. del T.l **<<**

[372] *Del estado de los obreros y de su mejora mediante la organización del trabajo*. [N. del T.] **<<**

[373] «Multitudes enfermizas». [N. del T.] **<<**

[374] Alfred Rethel (1816-1859): pintor al fresco, dibujante y grabador alemán. Junto a grandes pinturas de tema histórico y monumentalidad compositiva, el misticismo trágico de algunas de sus series xilográficas como la *Danza de la muerte en 1848* (1849) enlaza directamente con la tradición de los grandes grabadores alemanes de la Baja Edad Media. [N. del T.] **<<**

[375] II, pp. 54 s. [ed. esp.: *Salones y escritos sobre arte, loc. cit*., p. 85]. **<<**

[376] II, p. 134 [ed. esp.: *ibid*., p. 186]. **<<**

[377] Vautrin, Rastignac, Birotteau y Fontanarés son cuatro personajes de Balzac: los dos primeros de *El tío Goriot* (1834-1835); Birotteau de *Historia de la grandeza y decadencia de César Birotteau* (1838); y Fontanarés de la obra de teatro *Los recursos de Quinola* (1842), que transcurre en el siglo XVI. [N. del T.] **<<**

[378] II, p. 136 [ed. esp.: *ibid*., p. 188]. **<<**

[379] Friedrich Theodor Vischer (1807-1887): filósofo del arte alemán. Comprometido con el movimiento demócrata que llevaría a los acontecimientos revolucionarios de 1848, en los dos años en que le suspendieron del ejercicio de la docencia, de 1844 a 1846, escribió los dos primeros volúmenes de una *Estética o Ciencia de lo bello*, cuyo cuarto y último volumen no apareció hasta 1857. En esta obra trata de aplicar, desarrollada en su caso al arte, las formas de la dialéctica hegeliana. En sus últimos años se apartó un tanto de esta teoría, pero, aún así, nunca reescribió su obra. [N. del T.] **<<**

[380] Friedifich] Theod[or] Vischer, *Kritische Gänge* [Caminos críticos]. Nueva serie. Tercer cuaderno, Stuttgart, 1861, p. 117 («Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode» [«Ideas racionales sobre la moda actual»]). **<<**

[381] I, p. 22 [ed. esp. *Les fleurs du mal/Las flores del mal, loc. cit*., pp. 30 s.]. **<<**

[382] «Apenas los han dejado sobre las planchas, | estos reyes del azul, torpes y avergonzados, | dejan penosamente sus grandes alas blancas | arrastrando cual remos a sus lados. | Este alado viajero, ¡qué torpe es, y qué débil!» [N. del T.] **<<**

[383] Vischer, *loc. cit*., p. 111. **<<**

[384] *Gazette des tribunaux [Gaceta de los tribunales]:* diario semioficial fundado en 1825, que se ocupaba de asuntos judiciales y legales. [N. del T.] **<<**

[385] *Le Moniteur [El Monitor]:* fundado en 1789 y publicado luego con diversos nombres, era también el órgano oficial del gobierno para la publicación de los edictos, las leyes y las nuevas propuestas políticas. [N. del T.] **<<**

[386] II, pp. 134 s. [ed. esp. *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., p. 187]. **<<**

[387] Gabriel Bounoure (1886-1969): crítico literario y funcionario francés. Desempeñó un papel muy importante en la diplomacia desplegada por Francia en Oriente Próximo entre los años 1923 y 1952. Terminó su carrera ejerciendo la docencia en Rabat y El Cairo. [N. del T.] **<<**

[388] Bounoure, *loc. cit*., p. 40. **<<**

[389] Ferragus es el protagonista de la novela homónima de Balzac. [N. del T.] **<<**

[390] Los carbonarios fueron un grupo revolucionario organizado en Italia a comienzos del siglo XIX con el objetivo de establecer una república. Esa misma tendencia en el caso francés, dirigido allí contra la restauración borbónica, nació poco después. [N. del T.] **<<**

[391] Le Chat Noir [El Gato Negro]: célebre cabaret de Montmartre, abierto en l88l por Rodolphe Salis en el número 84 del bulevar de Rochechouart, trasladado a principios de la siguiente década a un nuevo edificio de tres plantas en el número 12 de la calle Laval, hoy Victor-Massé. [N. del T.] **<<**

[392] I, pp. 249 s. [ed. esp.: Baudelaire, «Del vino y del haschisch comparados como medios de multiplicar la personalidad», en *Prosa escogida*, Biblioteca Nueva, Madrid, s. f.), p. 144]. **<<**

[393] Félix Tour nacho n, llamado Nadar (1820-1910): fotógrafo, aeronauta, diseñador y escritor francés. Sus primeros escritos, usando ya el pseudónimo de Nadar, fueron relatos cortos y críticas de espectáculos publicados en prensa. En 1840 fundó la *Revista cómica*. Tras abrir un taller de fotografía, a partir de 1854, con el título de *Panteón Nadar*, publicó una serie de retratos de celebridades contemporáneas entre las que figuraban Gautier, Dumas, George Sand, o Baudelaire o Sarah Bernhardt. En 1858 realizó las primeras fotografías tomadas desde un aeróstato, y en 1863 hizo construir el globo *El gigante*, con el que efectuó varias ascensiones relatadas en su libro *Memorias del gigante* (1864). En 1874 acogió en su taller la primera exposición impresionista. Es autor además de la primera entrevista acompañada de fotografías de la historia. Dejó un volumen de memorias titulado *Cuando era fotógrafo* (1900). [N. del T.] **<<**

[394] «Paso a trompicones». [N. del T.] **<<**

[395] Cit. en Firmin Maillard, *La cité des intellectuels. Scènes cruelles et plaisantes de la vie littéraire des gens de lettres au XIXe siècle [La ciudad de los intelectuales. Escenas crueles y agradables de la vida literaria de las gentes de letras del siglo XIX]*, París, s. a. [1905] 3a ed., p. 362. **<<**

[396] Guillaume Apollinaire (1880-1918): escritor francés. La parte más importante de su obra la constituyen las dos recopilaciones poéticas tituladas *Alcools* (1913) y *Calligrammes* (1918), incluyendo poemas cuya disposición tipográfica reproduce la forma del objeto descrito. En su poesía coexisten dos tendencias que son contradictorias: las nuevas corrientes, que reivindican el placer del juego literario gratuito y prelógico (anuncio del surrealismo), y el espíritu tradicional, que se manifiesta en su inclinación por lo elegiaco y popular. De entre su producción dramática destaca *Les mamelles de Tiresias* (obra representada en 1917 *Y* subtitulada «*drame surréaliste*») y *Les peintres cubistes* (1913) entre sus reflexiones sobre arte. [N. del T.] **<<**

[397] Croniamantal es el protagonista de *Le poète assassiné*, recopilación de cuentos y relatos cortos preparada en 1916 por los amigos de Apollinaire durante su convalecencia de las heridas recibidas por éste estando en el frente. [N. del T.] **<<**

[398] Baudelaire abrigó durante mucho tiempo el propósito de presentar ese medio en novelas. En su legado se encuentran huellas de él en forma de títulos como *Les enseignements d’un monstre [Las enseñanzas de un monstruo], L’entreteneteur [El chulo*], o *La femme malhonnête, [La mujer deshonesta].* [N. de B.] **<<**

[399] *Las quejas de un Ícaro*. [N. del T.] **<<**

[400] I, p. 193 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 192 s.]. **<<**

[401] «Los amantes de las prostitutas | se encuentran felices, dispuestos y ahítos; | en cuanto a mí, mis brazos se han quebrado | de haber querido abrazar las nubes». [N. del T.] **<<**

[402] Tres cuartos de siglo más tarde cobrará nueva vida la confrontación del mamporrero con el literato. Cuando los escritores fueron expulsados de Alemania, se forjó en la literatura alemana la leyenda de un tal Horst Wessel**[28]**. [N. de B.] **<<**

[403] II, p. 336 [ed. esp.: *El pintor de la vida moderna*, en *El arte romántico, loc. cit*., pp. 48 s.]. **<<**

[404] Kahn, *loc. cit*., p. 15. **<<**

[405] «Rechazo de la ocasión, que le ofrecía la naturaleza, del pretexto lírico». [N. del T.] **<<**

[406] II, p. 580 [ed. esp.: *El arte romántico, loc. cit*., p. 255]. **<<**

[407] II, p. 508 [ed. esp.: *ibid*., pp. 160 s.]. **<<**

[408] II, p. 337 [ed. esp.: *ibid*., p. 49]. **<<**

[409] II, p. 363 [ed. esp.: *ibid*., p. 76]. **<<**

[410] II, p. 326 [ed. esp.: *ibid*., p. 39]. **<<**

[411] Abel-François Villemain (1790-1870): político y crítico literario francés. Profesor de literatura francesa en la Sorbona (1816-1830), publicó un *Curso de literatura francesa* (1828-1829) que contribuyó a renovar los estudios literarios introduciendo el papel de la crítica histórica así como insistiendo en la influencia de las instituciones sociales y las literaturas extranjeras (*Estudios de literatura antigua y extranjera*, 184b). Diputado poco antes de la revolución de julio de 1830, fue luego par de Francia desde 1832, miembro del gobierno Soult en 1839-1840 y ministro de Instrucción Pública en 1840-1844. En este último cargo luchó por la reforma de la enseñanza secundaria, muy en particular por su laicidad. [N. del T.] **<<**

[412] Victor Cousin (1792-1867): filósofo y político francés. Profesor en la Escuela Normal y en la Sorbona, fue ministro de Instrucción Pública en el gobierno de Thiers (1840). Influido por Royer-Collard y Maine de Biran, se le puede considerar como fundador del eclecticismo espiritualista y de la historia de la filosofía. Además, fue el primero en introducir en Francia la filosofía de Hegel (*Fragmentos de filosofa*, 1826; *Curso de historia de la filosofía*, 1828). [N. del T.] **<<**

[413] *El cisne*. [N. del T.] **<<**

[414] I, p. 99 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 240 s.]. **<<**

[415] «(De una ciudad la forma | cambia ¡ay!, más deprisa que el corazón de un mortal.)» [N. del T.] **<<**

[416] Benjamin juega aquí con la doble acepción de *Paris* en alemán: el «París» francés y el «Paris» homérico. [N. del T.] **<<**

[417] *El crepúsculo matutino*. [N. del T.] **<<**

[418] Emile Verhaeren (1855-1916): poeta belga de expresión francesa. Desde una firme creencia en el socialismo fraternal, en su obra se combinan el amor por el antiguo mundo rural y místico y la admiración por el moderno mundo industrial y urbano. Se opuso firmemente al esteticismo de Ruskin, que consideraba decadente, y a las actitudes parnasiana y simbolista. La influencia de Hugo y de Walt Whitman se delata en su confianza ciega en los prodigiosos poderes del ser humano, en su caso siempre matizada por la solidaridad en el contenido y el lirismo en la forma. [N. del T.] **<<**

[419] Emile Verhaeren, *Les villes tentaculaires [Las ciudades tentaculares],* Paris, 1904, p. 119 («L'âme de la ville» [«El alma de la ciudad»]). **<<**

[420] «Y qué importan los males y las horas dementes | y las cubas de vicio en que la ciudad fermenta | si algún día, de un fondo de nieblas y velos, | surge un nuevo Cristo en la luz esculpido | que eleva hacia a él a la humanidad | y la bautiza al fuego de las nuevas estrellas». [N. del T.] **<<**

[421] Charles Péguy (1873-1914): poeta y ensayista francés. Siendo inconformista radical, era un socialista enfrentado por su pacifismo a los políticos así como católico enfrentado en su progresismo a la jerarquía. En su obra desempeña un lugar central el personaje histórico y simbólico de Juana de Arco. Morirá en el frente, en la víspera de la batalla del Marne. [N. del T.] **<<**

[422] Charles Péguy, *Oeuvres completes* [Otras *completas*] [I] *Oeuvres de prose [Obras en prosa],* vol. 4: *Notre jeunesse [Nuestra juventud]. Victor-Marie, comte Hugo [Victor-Marie, conde de Hugo].* Introducción de André Suarès, París, 1916, pp. 388 s. **<<**

[423] Hugo, *Oeuvres complètes, loc. cit*, Novela, vol. 8: *Les miserables*. IV, París, 1881, pp. 55 s. [ed. esp.: *Los miserables, loc. cit*., p. 476]. **<<**

[424] Friedrich von Raumer (1781-1873): historiador y político alemán. Tras servir como jurista en la administración prusiana, se dedicó al cultivo de la historia, que simultaneó con la dedicación política. En 1822/23 y 1842/43 desempeñó el cargo de rector en la Universidad de Berlín. Su obra más conocida es la *Historia de los Hohenstaufen y su tiempo*, que se halla estructurada en seis volúmenes. [N. del T.] **<<**

[425] Friedrich von Raumen, *Briefe aus Paris und Frankreich im Jahre 1830*, segunda parte, Leipzig, 1831, p. 127. **<<**

[426] Hugo, *Oeuvres complètes, loc. cit*, Poesía, vol. 3: *Les chants du crépuscule, Les voix intérieures, Les rayons et les ombres [Los cantos del crepúsculo, Las voces interiores, Los rayos y las sombras],* París, 1880, p. 234 («À l’arc de triomphe III»). **<<**

[427] Hugo, *loc.cit*, p. 244 («A l’arc de triomphe VIII»). **<<**

[428] «Pero no, todo estará muerto. Nada más habrá en esta llanura | que un pueblo evaporado del que aún está llena». [N. del T.] **<<**

[429] Léon Daudet (1868-1942): periodista y escritor francés. Tras emprender estudios de medicina que no terminó, decidió dedicarse al periodismo. Colaboró sobre todo en la ultramontana y antisemita *Action française* que encabezaba Charles Maurras (1907), ejerciendo como diputado entre el 1919 y el 1924. Cuando hizo al gobierno responsable de la misteriosa muerte de su hijo, fue encarcelado por difamación, mas logró huir a Bélgica. Ya en 1929 un indulto le permitió volver a Francia, donde reemprendió la publicación de editoriales radicales y violentos en *Action française* y diversas obras contra los médicos, especialmente contra el psicoanálisis y, sobre todo, obras descriptivas de la vida política e intelectual en la Tercera República. [N. del T.] **<<**

[430] Léon Daudet, *Paris vécu. Rive droite [París vivido. Margen derecha].* Ilustrado con 46 composiciones y un aguafuerte original de P.-J. Poitevin, París, 1930, pp. 243 s. **<<**

[431] Maxime Du Camp (1822-1894): escritor y viajero francés. Amigo de juventud de Flaubert, realizó con éste varios viajes, a Bretaña (1847) y a Oriente (1849-1851) entre otros. De espíritu aventurero, en i860 cubrirá como periodista la expedición de Garibaldi. Tras hacer publicar *Madame Bovary* en la *Revista de Paris*, que dirigía, publicó en 1875 seis volúmenes que tratan de *París, sus órganos y sus funciones en la segunda mitad del siglo XIX*, completados en 1878 por sus crónicas de la Comuna tituladas *Las convulsiones de París*. Junto a sus libros de viajes, también destacan las obras en que describe a los artistas y escritores que frecuentó. [N. del T.] **<<**

[432] Paul Bourget, *Discours académique du 13 juin l8gg: Succesion à Maxime Du Camp. L'anthologie de l'Académie française [Discurso académico del 13 de junio de l8gg: Sucesión a Maxime Du Camp. La antología de la Academia francesa],* Paris, 1921, vol. 2, pp. 191-193. **<<**

[433] Maxime Du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle [París, sus órganos, sus funciones y su vida en la segunda mitad del siglo XIX],* vol. 6, París, 1886, p. 253. **<<**

[434] J[oseph] Joubert, *Pensées. Précédées de sa correspondance. D’une notice sur sa vie, son caractère et ses travaux par Paul Raynal [Pensamientos, precedidos de su correspondencia y de una reseña sobre su vida, su carácter y sus trabajos a cargo de Paul Raynal*], Paris, 1869 (5.ª ed.), vol. 2, p. 267. **<<**

[435] «A los poetas más les inspiran las imágenes que la presencia misma de los objetos». [N. del T.] **<<**

[436] Joseph Joubert (1799-1824): moralista francés. Amigo de Fontanes y relacionado con Chateaubriand, fue un fino polemista cuyos juicios, sobre el hombre y sobre la literatura, fueron reunidos bajo el título de *Pensamientos, ensayos y máximas* (póst. 1842). Su *Correspondencia* es también notable por la claridad de sus reflexiones y del estilo con que son expuestas. [N. del T.] **<<**

[437] Charles Meryon (1821-1868): grabador y pintor francés. Primero alférez de navío, la ceguera para los colores hizo que, en I849> abandonara la pintura en favor del grabado. El acerado y preciso grafismo de su serie *de Aguafuertes de París* (1850-1854; reelaborada en 1861) revela un temperamento romántico y visionario. Amigo de Baudelaire, comentó con éste su *Salón de 1859*. A partir de 1858 dio síntomas de demencia. [N. del T.] **<<**

[438] Charenton: Benjamin se refiere al «asilo de alienados» situado en el ayuntamiento de Charenton-le-Pont, departamento del valle del Marne, región de Isla de Francia, en la orilla derecha del Sena justo antes de su entrada en París y en su confluencia con el Marne. Por el norte bordea con el bosque de Vincennes. Convertido luego en Hospital Esquirol y situado en el vecino ayuntamiento de Saint-Maurice, este establecimiento conserva aún hoy día su especialización en medicina psiquiátrica. [N. del T.] **<<**

[439] Ya en el siglo XX, Meryon encontró un gran biógrafo en Gustave Geífroy**[29]**. No es casualidad que la obra maestra de este autor sea una biografía de Blanqui. [N. de B.] **<<**

[440] «*El esqueleto labrador*». [N. del T.] **<<**

[441] Cit. en Geffroy, *Charles Meryon, loc. cit*., p. 5 9. **<<**

[442] Meryon había empezado como oficial de marina, y su último aguafuerte representa justamente el Ministerio de Marina, situado en Place de la Concorde. Un séquito de caballos, carruajes y delfines se precipita entre nubes sobre el ministerio. Barcos y serpientes marinas no le faltan, y algunas criaturas antropomorfas pueden verse en medio del tropel. Geffroy identifica el «significado» sin forzar ahí nada, sin detenerse en la forma de la alegoría: «Sus sueños asaltan aquel edificio, firme como una fortaleza. Allí se registraron en su juventud, cuando aún se encontraba en plena marcha, todos los datos de su carrera útil. Y ahora se despide de esta ciudad, y de este edificio, por los cuales tanto había sufrido» (Gustave Geffroy, *Charles Meyron, loc. cit*., p. l6l). [N. de B.] **<<**

[443] «Aquí del viejo Pont-Neuf | se ve la exacta apariencia, | bien reparado de nuevo | por la reciente ordenanza. | Oh, sabios médicos, | hábiles cirujanos, | ¿por qué no hacer con nosotros | como con el puente de piedra?». [N. del T.] **<<**

[444] Geffroy, *Charles Meryon, loc. cit*., p. 3. **<<**

[445] La parte decisiva en este arte la tiene su voluntad de conservar «la huella». En la hoja del título de Meryon para la secuencia de aguafuertes se nos muestra una piedra resquebrajada, con las huellas impresas de unas antiguas formas vegetales. [N. de B.] **<<**

[446] Cfr. aquí la observación, llena de reproches, de Pierre Hamp**[30]**: «El artista… admira las columnas del templo babilónico y desprecia la chimenea de la fábrica» (Pierre Hamp, «La littérature, image de la société», en: *Encyclopédie française [Enciclopedia francesa],* vol. 16: *Arts et littératures dans la société contemporaine [Artes y literaturas en la sociedad contemporánea]* I, París, 1935, fase. 16.64-1). [N. de B.] **<<**

[447] II, p. 293 [ed. esp.: «Pintores y aguarfuertistas», *en Salones y otros escritos sobre arte, loc. cit., p*. 314]. **<<**

[448] Auguste Delâtre (l822-l907): grabador, impresor y editor francés. Tras aprender de Jacque y de Marvy las artes del oficio de impresor, montó su propio estudio y, en 1848, lanzó su primera serie de aguafuertes. Desarrolló novedosas técnicas que favorecieron la difusión del monotipo entre algunos artistas, así entre otros Degas y Lepic. Impresor de las obras de Whistler y Daubigny entre otros muchos, en el 1862 fue cofundador de la Sociedad de Aguafuertistas de París, y en el 1864 ejerció la docencia en Inglaterra. Durante el sitio de París, en 1870, en el que su estudio resultó destruido y, junto con él, toda la obra e instrumental que contenía, Delâtre huyó a Inglaterra. A su vuelta, en 1876, abrirá un nuevo estudio situado en Montmarte. [N. del T.] **<<**

[449] Proust, *loc. cit*., p. 656. **<<**

[450] Leconte de Lisle, pseudónimo de Charles-Marie Lecomte (1818-1894): poeta francés. Tras una adolescencia en su natal Isla de la Reunión y varios viajes hechos por Oriente, va a instalarse en Francia, donde abraza las ideas democráticas y fourieristas. Decepcionado por el fracaso de la revolución de 1848 y el advenimiento del Segundo Imperio, abandona la política en favor de una actitud contemplativa colmada de verdades y mensajes eternos. Nombrado bibliotecario del Senado en 1870, traduce a Homero, a Esquilo y a Eurípides. Jefe de filas de los parnasianos por su desdén de las efusiones líricas y de la tarea de interpretar el propio siglo, así como por su búsqueda constante de lo que sería una poesía «objetiva» que reuniera el arte con la ciencia, se entregó por entero a la belleza con independencia de la utilidad y la moral, no pudiendo evitar en todo caso que su pensamiento se tiñera de un peculiar pesimismo metafísico. [N. del T.] **<<**

[451] Giambattista Piranesi (1720-1778): grabador, dibujante y arquitecto italiano. Gomo arquitecto fue poco importante, pero sus más de veinticinco colecciones formadas por grabados de gran formato contribuirían a impulsar intensamente el gusto neoclásico por lo antiguo y el estilo Imperio. El carácter lírico y dramático de sus claroscuros y lo atrevido de sus perspectivas muestran un indudable carácter romántico. [N. del T.] **<<**

[452] I, p. 53 [ed. esp.: *Les fleurs du mal/Las flores del mal, loc. cit*., pp. 106 s.]. **<<**

[453] «Te entrego estos versos para que si mi nombre | alcanza felizmente las épocas lejanas | y hace soñar un día a los cerebros humanos, | bajel favorecido por un fuerte aquilón, | tu memoria, pareja a fábulas inciertas, | fatigue al lector, como un tímpano». [N. del T.] **<<**

[454] Barbey d’Aurevilly, *Du dandysme et de G. Brummel. Memoranda [Del dandismo] de G. Brummel. Memoranda*], Paris, 1867, p. 30. **<<**

[455] «*La muchacha de los ojos de oro*»: tercer y último episodio de la serie: *Historias de los trece*. Fue

publicada por primera vez en el 1834 bajo el título de *La mujer de los ojos rojos*. [N. del T.] **<<**

[456] Théophile Gautier (1811-1872): escritor francés. Vinculado al principio a Nerval y Borel, se muestra vehemente defensor de Hugo en la polémica a propósito de *Hemani* (1830), pero pronto se independiza de los viejos románticos. En el prólogo de su novela *Mademoiselle de Maupin* (1836) expone su estética del arte por el arte y preconiza una forma de impersonalidad creativa reflejada en la ausencia de compromiso exterior (político y moral) tanto como de íntimo lirismo. Influyó poderosamente en Baudelaire, y en los parnasianos liderados por Leconte de Lisie. El nombre de estos últimos derivará, por cierto, de su antología *Le Parnasse contemporain* (1866-1876). [N. del T.] **<<**

[457] Hyacinthe Delatouche (1785-1851): periodista y escritor francés. Su novela *Fragoletta*, cuyo protagonista es un hermafrodita, se publicó en 1829. [N. del T.] **<<**

[458] Eugène Delacroix (1798-1863): pintor francés, es uno de los máximos representantes del romanticismo pictórico. En su época de estudiante fue admirador de Géricault, que, frente al neoclasicismo triunfante, defendió que la pintura podía tratar temas no heroicos, que fueran procedentes de la realidad inmediata. Su ruptura con el neoclasicismo se manifestó abiertamente en el Salón de 1824* donde su *Matanza de Quíos* será muy alabada por el entonces periodista Thiers, más tarde protector de Delacroix. De su estancia en Gran Bretaña, el año 1825, proviene su patente admiración por Constable, por Turner y por Bonington (de éste se le contagia el gusto por los apuntes acuarelados), y su pasión por Shakespeare y por Byron (así, a través de éste se entusiasma por la guerra de independencia griega). De 1828 data su gran lienzo *La matanza de Sardanápalo*, que constituye un completo manifiesto en favor de la autonomía del creador artístico. En ella se conjugan las influencias de Rubens y de los venecianos en un estilo personal dentro del cual el color y la mancha predominan sobre la delineación de los contornos y el modelado. En sus lienzos de tema medieval, a la pasión romántica se une la exactitud en el detalle histórico. En el Salón de 1831 expondría su cuadro titulado *La libertad guiando al pueblo*, ilustración de la Revolución de Julio en una combinación fuertemente emblemática del gran estilo alegórico y el nuevo reportaje realista. Respecto de sus muchas pinturas murales, él mismo confesaba su intención de unir a Miguel Ángel y Velázquez. Sus escritos teóricos revelan un agudo y hondo sentido crítico y un gran talento para lo expositivo. [N. del T.] **<<**

[459] II, p. 162 [ed. esp.: *Salones y otros escritos sobre arte, loc. cit*, p. 217]. **<<**

[460] Claude-Henri de Rouvroy, conde de Saint-Simon (1760-1825): filósofo, economista y sociólogo francés, luchó del lado de los americanos en su guerra de la independencia. De vuelta a Europa, emprendió una serie de estudios y de viajes. Al estallar la Revolución Francesa, la aceptó con fuerte simpatía y renunció a su título de conde, y, aun así, se mantuvo al margen del potente movimiento. Tras unos primeros trabajos que harían de él un precursor de la filosofía positivista y de la ciencia social, con la creación de la revista *L'industrie* (1816), la fundación de *L'Organisateur* con Auguste Comte (1819-1820) y la algo posterior publicación de *Le système industriel* (1820-1822) se afirmarán las tesis de su industrialismo optimista: hundimiento del Antiguo Régimen y advenimiento de una nueva sociedad industrial gestionada por los trabajadores en la cual una forma de armonía social se impondría de modo natural. *El nuevo cristianismo*, publicado póstumamente en el 1825, formula la moral correspondiente para esta nueva sociedad, y además desarrolla una serie de temas que estarán a la base de la escuela socialista saintsimoniana (también llamada «cristiana») que fundaron luego sus discípulos (Enfantin, Bazard y Leroux entre otros). [N. del T.] **<<**

[461] Charles Duveyrier (1803-1866): escritor y editor francés, entre 1829 y 1831 dirigió el semanario saintsimoniano *L'Organisateur. La ciudad nueva* apareció el año 1832 en *El libro de los ciento uno*: allí intentaría reanimar a un París moribundo a través de su contemplación como metrópoli en la que vendrán a combinarse las más diferentes poblaciones y los mejores rasgos de todos los distintos continentes. [N. del T.] **<<**

[462] Henry-René d’Allemagne, *Les Saint-Simoniens 1827-1837*. Prefacio de Sébastien Charléty, París, 1930, p. 310. **<<**

[463] Claire Démar (ca. 1800-1833): escritora francesa, fue una apasionada feminista y saintsimoniana. Se suicidaría el mismo año de publicar su *Llamada al pueblo por la liberación de la mujer* y, ya póstumamente, el titulado *Mi ley del futuro*. [N. del T.] **<<**

[464] Barthélemy Prosper Enfantin (1796-1864): ingeniero y dirigente socialista francés. Junto con Bazard (que se separó de él en 1831), fue el principal agente de la conversión del saintsimonismo en lo que era casi una religión (a él le llegarían a llamar el «padre Enfantin»), Fundó periódicos como *Le producteur* y como *Le globe*, e intentó crear varias sociedades basadas en ideas más o menos excéntricas. Ejerció su parte de influencia sobre Chevalier y Blanqui. [N. del T.] **<<**

[465] Claire Démar, *Ma loi d'avenir*. Obra póstuma publicada por Suzanne, París, 1834., pp. 58 s. **<<**

[466] Cit. en Firmin Maillard, *La légende de la femme émancipée. Histoire de femmes pour servir à l’histoire contemporaine [La leyenda de la mujer emancipada. Historia de mujeres para servir a la historia contemporánea*], París [s. a.], p. 6g. **<<**

[467] II, p. 445 [ed. esp.: *El arte romántico, loc. cit*., p. 264]. **<<**

[468] II, p. 448 [ed. esp.: *ibid*., p. 266 s.]. **<<**

[469] «Desechos». [N. del T.] **<<**

[470] II, p. 157 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 314 s.]. **<<**

[471] «¿Qué nos quieren las leyes de lo justo y lo injusto? | Vírgenes de corazón sublime, honor del archipiélago, | vuestra religión tan noble es como otras, | ¡y el amor se reirá del Infierno y del Cielo!» [N. del T.] **<<**

[472] II, p. 161 [ed. esp.: *ibid*., p. 324 s.]. **<<**

[473] «—¡Descended, descended, víctimas lamentables, | descended el camino del eterno infierno!» [N. del T.] **<<**

[474] Quizás existe aquí una alusión a la *Loi d'avenir* de Claire Démar. [N. de B.] **<<**

[475] II, p. 534 [ed. esp.: *El arte romántico, loc. cit*., pp. 215 s.]. **<<**

[476] «Vesubianas» fue el nombre que se aplicó a un grupo de mujeres de moralidad anti-convencional, que, en 1848, constituyeron su propia formación política. [N. del T.] **<<**

[477] *Paris sous la République de 184.8. Exposition de la Bibliothèque et des travaux historiques de la ville de Paris [París bajo la República de 1848. Exposición de la Biblioteca y de los trabajos históricos de la ciudad de Paris],* París, 1909, p. 28. **<<**

[478] Un fragmento de 1844 (I, p. 213) nos resulta aquí clave. — El conocido dibujo a pluma que Baudelaire hizo de su amante muestra un modo de andar que se asemeja sorprendentemente al de las embarazadas. Lo cual no prueba nada contra la mentada antipatía. [N. de B.] **<<**

[479] George Sand, pseudónino de Aurore Dupin, baronesa de Dudevant (1804-1876): novelista francesa. Tras separarse de su marido llevó una vida muy independiente, con amoríos notorios ya en su época con escritores como Jules Sandeau (de cuyo apellido procede su pseudónimo), o artistas y poetas como fueron Frédéric Chopin o Alfred de Musset. Como la de tantos coetáneos, su obra conoció hasta tres fases: romántica, política (hasta 1848) y escéptica. [N. del T.] **<<**

[480] Alfred de Musset (1810-1857): escritor francés. El carácter fácil y ligero de sus primeras composiciones resultaría muy modificado tras sus tempestuosas relaciones con George Sand. Hoy en día es el teatral, entre todo el conjunto de su obra, el género que conserva más vigencia, dotado de una típica alternancia entre invención caprichosa y meditación romántica. [N. del T.] **<<**

[481] Lemaître, *loc. cit*, pp. 28-31. **<<**

[482] I, p. 67 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 140 s.]. **<<**

[483] «Mira en estos canales | dormir a esos navíos | con su humor vagabundo; | para colmar | tu menor deseo | vienen del fin del mundo». [N. del T.] **<<**

[484] II, p. 630 [ed. esp.: *Diarios íntimos, loc. cit*., p. 26]. **<<**

[485] II, p. 352 [ed. esp.: *Salones y otros escritos sobre arte, loc. cit*., p. 380]. **<<**

[486] II, p. 351 [ed. esp.: *ibid*., p. 379]. **<<**

[487] François-René, vizconde de Chateaubriand (1768-1848): escritor y político francés. Monárquico moderado, fue una de las figuras prominentes del romanticismo literario francés. Con prosa de musicalidad incomparable, produjo sobre todo ensayos, libros de historia y apologías del cristianismo. [N. del T.] **<<**

[488] *Les Petits-Paris. Par les auteurs des Mémoires de Bilboquet [Los pequeños París. Por los autores de las «Memorias de Bilboquet»]* [por Taxile Delor *et. al*.], París, 1854, vol. 10: *Paris viveur [París vividor],* p. 26. **<<**

[489] Paul Verlaine (1844-1896): poeta francés. Educado en el seno de un ambiente burgués, se inicia en la poesía al contacto con la bohemia parnasiana. La melancolía de algunos de sus primeros poemas, que nunca llegará a abandonarlo, se combinó progresivamente con una dulce suavidad de tono y una imaginativa ligereza que son inconfundibles. Su encuentro con Rimbaud, con quien convive esporádicamente en París, en Bruselas y en Londres, además de arruinar su matrimonio terminará de modo desastroso, con lo que Verlaine ha de cumplir la condena a dos años de prisión tras haber disparado contra su compañero en una discusión acalorada. En su último período poético, el erotismo, que está aún presente, se une con una religiosidad ingenua y una tonalidad casi hogareña. Lejos de la experimentación de Mallarmé, como de la vertiente visionaria y la rebeldía de Rimbaud, la obra de Verlaine entroncará juntos romanticismo y simbolismo. Los lugares comunes se transforman en materia poética gracias a una siempre fabulosa capacidad auditiva y sensorial. [N. del T.] **<<**

[490] «Drama barroco»; *Trauerspiel*. [N. del T.] **<<**

[491] «Nota». [N. del T.] **<<**

[492] *Los siete ancianos*. [N. del T.] **<<**

[493] I, p. 101 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 244 s.]. **<<**

[494] «Una mañana, mientras en la triste calle | las casas, cuya altura alargaba la bruma, | simulaban los muelles de un río en crecida | y, decorado parecido al alma del actor, | una niebla sucia y amarilla inundaba el espacio, | yo paseaba, tensando mis nervios como un héroe | y discutiendo con mi alma fatigada, | por el arrabal estremecido por los pesados volquetes». [N. del T.] **<<**

[495] Gustave Courbet (1819-1877): pintor, dibujante y grabador francés. Sus primeros estudios de pintura los realizó con Flajolout, un enamorado de David, lo que hizo en principio que Courbet se sintiera atraído por el romanticismo. Los maestros españoles, holandeses y flamencos en el Louvre, Guéricault y Delacroix, así como la pintura del natural en Fontainebleau, fueron sus pasiones subsiguientes. Entre 1844 y 1847, el contacto con teóricos socialistas le apartará del romanticismo, colocándolo al frente de la escuela realista. Diputado en la Comuna, en 1870 le condena a pasar seis meses en la cárcel y pagar una fuerte indemnización por haber ayudado a destruir la columna e la Place Vendôme. Arruinado, se exilió a Suiza, donde murió en 1877. Siempre audazmente opuesto a las convenciones académicas, su retrato de Baudelaire data de 1848. [N. del T.] **<<**

[496] Champfleury (antes Fleury), pseudónimo de Jules Husson (1821-1869): escritor francés. Fue el campeón del realismo literario y defensor de los pintores Courbet y Daumier. [N. del T.] **<<**

[497] Cfr. Champfleury [Jules Husson], *Souvenirs et portraits de jeunesse [Recuerdos y retratos de juventud],* París, 1872, p. 135. **<<**

[498] Jules Vallès (1832-1885): escritor y periodista francés. Fue un feroz polemista en defensa de los intereses de los proletarios. Diputado de la Comuna en 1871, fue condenado a muerte tras la insurrección, pero se refugió en Londres, de donde no regresó a París hasta 1883. Movido siempre por un odio sincero hacia las injusticias de la sociedad burguesa (y la educación que ésta ha dispensado), no aspira nunca a la objetividad, sino que, con estilo enriquecido por imágenes totalmente inesperadas y sintaxis desconcertante muchas veces, redacta obras autobiográficas de un realismo violentamente revolucionario. [N. del T.] **<<**

[499] Reimpreso a partir de «La situation» en André Billy, *Les écrivains de combat [Los escritores de combate],* París, 1951, p. 189. **<<**

[500] «Comicastro». [N. del T.] **<<**

[501] André Gide (1869-1951): escritor francés y premio Nobel de Literatura en el 1947, sería uno de los fundadores de la *Nouvelle Revue Française* (1909). Sus primeras obras estuvieron marcadas por la experiencia de una rígida educación puritana y por el influjo simbolista, la doble herencia con que rompió luego siguiendo un ideal de libertad. Fineza psicológica, sobriedad estilística y una lucidez extraordinaria son tres de los rasgos que lo adscriben como a un renovado clasicismo, en constante alternancia entre exceso y mesura que preside un propósito moral. [N. del T.] **<<**

[502] Cfr. Gide, *loc. cit*, p. 512. **<<**

[503] Jacques Rivière (1886-1925): escritor francés. Desde 1909 colaboró con Gide en la *Nouvelle Revue Française,* que en 1919, tras su cautiverio en Alemania (1914-918), pasó a dirigir hasta su muerte. Publicó novelas psicológicas, pero aun así la crítica ejercida en la revista antes mencionada y recogida en *Études*, será la parte esencial y descollante en el conjunto de su producción. Defendió a figuras como Proust, o como Nijinski y Stravinski. [N. del T.] **<<**

[504] Cfr. Jacques Rivière, *Études [Estudios*] <18a ed., París, 1948, p. 15>. **<<**

[505] Cfr. Lemaître, *loc. cit*., p. 29. **<<**

[506] «La noche se espesaba al igual que un tabique» (Baudelaire, *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 98 s.). [N. del T.] **<<**

[507] Jules Laforgue, *Mélanges posthumes [Misceláneas póstumas],* París, 1903, p. 113. **<<**

[508] Por ejemplo, entre ellos, los siguientes:

Nous volons au passage un plaisir clandestin

que nous pressons bien fort comme une vielle orange[31]. (I, p. 17 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 18 s.])

Ta gorge triomphante est une belle armoire[32]. (I, p. 65 [ed. esp.: *loc. cit*., pp. 138 s.])

Comme un sanglot coupé par un sang ecumeux

le chant du coq au loin déchirait l’air brumeux[33]. (I, p. 118 [ed. esp.: *loc. cit*., pp. 286 s.])

La tête, avec l’amas de sa crinière sombre

et de ses bijoux précieux,

sur la table de nuit, comme une renoncule,

repose [34]. >(I, p. 126 [ed. esp.: *loc. cit*., pp. 306 s.]) [N. de B.]

<<

[509] Pierre-Antoine Lebrun (1785-1873)= Poeta *Y* dramaturgo francés. Su adhesión incondicional a Napoleón le valió la concesión de una pensión vitalicia, que perderá a la muerte del Emperador. Sus obras dramáticas, entre ellas *El Cid de Andalucía* (1825), gozaron en su día de gran popularidad, pero hoy están casi olvidadas. La revolución de 1830 le abrió las puertas de una carrera en la administración en la que desempeñó cargos, diferentes hasta convertirse en senador en el año 1853. [N. del T.] **<<**

[510] «Habitación», «dormitorio». [N. del T.] **<<**

[511] «Pañuelo». [N. del T.] **<<**

[512] Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, loc. cit.*, p. 170. **<<**

[513] I, p. 57 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 116 s.]. **<<**

[514] «Vagos terrores de estas horribles noches | que el corazón oprimen como un papel que arrugan». [N. del T.] **<<**

[515] Népomucéne Lemercier (1771-184o): escritor y dramaturgo francés. Cultivó un estilo neoclásico, por más que ya claro antecesor del romanticismo. [N. del T.] **<<**

[516] «Balance». [N. del T.] **<<**

[517] «Vertedero». [N. del T.] **<<**

[518] Paul Claudel (1868-1955): poeta, dramaturgo y diplomático francés. Influido en su primera juventud por Renan y el kantismo, dio nuevo rumbo a su vida tras descubrir la poesía de Rimbaud y convertirse al catolicismo en el 1886. Su obra, que desarrolló en paralelo a su larga carrera diplomática, contiene un mundo rico en ideas e imágenes que tenían su centro y su sentido en su cristianismo militante. [N. del T.] **<<**

[519] Victor Noir, pseudónimo de Yvan Salmon (1848-1870): periodista francés. Cuando Pierre Bonaparte príncipe y primo de Napoleón III, publicó en las páginas de *El futuro de Córcega* un artículo en el que calumniaba a los redactores de *Revancha*, P. Grousset, redactor de este periódico, encargó a Noir y a De Fonvielle que le exigieran una reparación. Pero al primero lo mató el príncipe a pistola el IO de enero de 1870. El entierro dio entonces ocasión a una importante manifestación republicana contra el caduco régimen imperial, bajo el ministerio de Olivier. El príncipe fue absuelto de asesinato por un tribunal especial de Tours, cosa que aumentó más todavía la ya creciente impopularidad de la familia bonapartista. [N. del T.] **<<**

[520] Ernest-Henri Granger (1844-1914): político francés. Tras desarrollar una brillante carrera como abogado, en el 1865 se alió con Blanqui, en cuyo hombre de confianza llegaría pronto a convertirse. [N. del T.] **<<**

[521] Geffroy, *L’enfermé, loc. cit*, pp. 276 s. **<<**

[522] *Le salut public [La salvación pública]* fue un periódico de vida muy efímera fundado por Baudelaire, Champfleury y Charles Toubin. Aparecieron dos números, en febrero y marzo de 1848. El nombre, reminiscente del famoso Comité de Salvación Pública formado en 1793* se debía por cierto a Baudelaire. Sus pequeños artículos sin firma estaban llenos de entusiasmo por el pueblo, por su república y un Cristo socialista. [N. del T.] **<<**

[523] Cfr. Crépet, *loc. cit*., p. 81. **<<**

[524] I, p. 236 [ed. esp.: *Les fleurs du mal/Las flores del mal, loc. cit*., pp. 348 s.]. **<<**

[525] Charles Baudelaire, *Oeuvres* [Obras], texto establecido y anotado por Yves-Gérard Le Dantec, 2 vols., París, 1931/1932 (Bibliothèque de la Pléiade, 1 y 7.), I, p. 1 (En adelante, sólo citado por volumen y número de página.) [ed. esp.: *Les fleurs du mal/Las flores del mal, loc. cit*, p. 292 s.]. **<<**

[526] «¡Hipócrita lector, —mi semejante, —mi hermano!» [N. del T.] **<<**

[527] Arthur Rimbaud (1854-1891); poeta francés. Educado en un ambiente religioso, exteriorizó su rebeldía fugándose en 1870 a París y Bruselas. Precoz excepcionalmente, un profesor de su colegio le descubrió la literatura contemporánea. Entusiasmado con el insurrecto París de la Comuna (1871), iniciará una etapa de desprecio exaltado de las convenciones, realizando la sátira del estilo poético de los parnasianos. Su relación amorosa con Verlaine contribuirá a la creación de su leyenda de «poeta maldito». *Una temporada en el infierno* (1873), un libro compuesto por poemas en prosa, radicaliza lo iniciado por Baudelaire en el *Spleen de París*. El posterior *Iluminaciones* (1874-1875) ilustra el contraste desesperado entre los intentos de «cambiar la vida» y la absurda oposición a un universo bien establecido, discurriendo entre los límites expresivos de una alucinación y de un delirio dominados por una inédita alquimia verbal y por un fabuloso y expresivo virtuosismo plástico. A partir de 1876, su vida dará un cambio radical: alistado en el ejército colonial holandés en Abisinia, tras desertar practicará el comercio de café y de armas en África. En 1891 volvió enfermo a Francia, muriendo tras sufrir la amputación de una pierna. [N. del T-] **<<**

[528] *Das Buch der Lieder*, de Heinrich Heine (1827). [N. del T.] **<<**

[529] Wilhelm Dilthey (1833-1911): filósofo alemán. Se propuso separar de la metafísica las ciencias humanas o ciencias del espíritu y fundamentarlas en la historia, sin aceptar por ello sin embargo el positivismo cientista. Al método explicativo de las ciencias de la naturaleza, basadas en el determinismo, le opuso el método comprensivo de las ciencias del hombre, capaz de aprehender la significación de la experiencia vivida en su particularidad. Este peculiar «historicismo» ejerció una influencia muy notable sobre E. Troeltsch, E. Cassirer, O. Spengler y Max Weber, en especial en este último caso por su distinción entre «entender» (*Verstehen*) y «comprender» (*Begreifen). La vivencia y la poesía [Das Erlebnis und die Dichtung]* data del año 1905. [N. del T.] **<<**

[530] Ludwig Klages (1862-1956): psicólogo y filósofo neorromántico alemán, fue contrario a la técnica en su defensa del regreso hacia una vida en contacto inmediato con la naturaleza. Muchos lo consideraron antisemita y los nazis, de hecho, aceptarían fervorosamente sus teorías. Fue uno de los fundadores de la grafología científica. [N. del T.] **<<**

[531] Carl Gustav Jung (1875-1961): psiquiatra y psicólogo suizo, estudió medicina en Basilea y psiquiatría en Zúrich. Colaboró con Freud desde 1906 hasta 1912, cuando comenzó a exponer lo que ya eran sus propias teorías. En éstas se concede una mayor dimensión a la psique humana, que no queda referida esencialmente a los procesos propios de la libido, y que se halla integrada en tres esferas: a saber, la conciencia, el inconsciente individual y el inconsciente colectivo. Este último representa la superación del nivel puramente orgánico de la psicología freudiana al añadirle un componente cultural. La liberación de lo inconsciente, cuyos arquetipos siempre aparecen bajo símbolos, se realiza, como en Freud, dentro del sueño, que en el caso del inconsciente colectivo hace su concreta referencia a los mitos, los antiguos como los modernos, siendo patrimonio y expresión de experiencias humanas colectivas. Jung también atribuye la causa y origen de muchas neurosis al desarraigo que, por exceso de racionalización, sufre el hombre moderno respecto de esa capa que es la más profunda de su ser. Otras aportaciones importantes de Jung en el campo de la psicología fueron los conceptos de introversión y extraversión, así como los de *animus y anima*. [N. del T.] **<<**

[532] Henri Bergson (1859-1941): filósofo francés. Hostil al intelectualismo formalista, en particular a Kant y el neokantismo, como también al positivismo cientifista y materialista, elaborará un pensamiento basado en el análisis crítico de los métodos y resultados científicos de su época (especialmente en biología y psicología). Espiritualista esencialmente, su filosofía quiso ser «un retorno consciente y reflexivo a los datos de la intuición». En oposición a la inteligencia, cuyo primordial destino es práctico (fabricación de los utensilios) y cuyos principios y nociones no se pueden aplicar más que a la materia, la intuición nos permite coincidir con la pura duración en cuanto tal (en oposición al tiempo espacializado), y con el movimiento creador del espíritu. Filosofía de la comprensión, atenta a la experiencia en tanto que inmediata (próxima en esto a la fenomenología), el bergsonismo conoció un enorme éxito en la primera mitad del siglo XX e influyó de modo muy profundo en muchos escritores y filósofos. *Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l'esprit [Materia y memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu]* se publicó en 1896. [N. del T.] **<<**

[533] Marcel Proust, À *la recherche du temps perdu*, vol. I: *Du coté de Swann*, París, I, p. 69 [ed. esp.: *En busca del tiempo perdido*, vol. I: *Por el camino de Swann*, Alianza, Madrid, 1984, p. 60]. **<<**

[534] Proust, *loc. cit*., p. 69 [ed. esp.: *ibid*.]. **<<**

[535] Karl Kraus (1874-1936): escritor austríaco. Próximo a ciertos poetas expresionistas (E. Lasker-Schüler, G. Trakl) a los que apoyó por lo demás, fundaría su propia revista *La antorcha (Die Fackel,* 1899) desde la cual llegaría a convertirse en el implacable juez supremo de la vida social, política y cultural de la Austria de su tiempo. Polemista abrupto y brutalmente satírico, dejó varios volúmenes de versos, de aforismos, de traducciones y de dramas. Contra la guerra escribió su obra famosa *Los últimos días de la humanidad* (1914) y unos años después, contra el nacionalsocialismo, *La tercera noche de Walpurgis* (que no se publicará hasta 1952). [N. del T.] **<<**

[536] Theodor Reik (1888-1969): psicoanalista austríaco. En 1911 empezó a colaborar con Freud. Es uno de los pocos primeros psicoanalistas que no fueron médicos, y también el primero que logró recibir un doctorado. En 1938 emigró a Estados Unidos, donde prosiguió sus trabajos de psicología psicoanalítica. [N. del T.] **<<**

[537] Theodor Reik, *Der überraschte Psychologe: Über Erraten und Verstehen unbewufter Vorgánge* [ed. esp.: *El psicólogo sorprendido: Sobre la conjetura y la comprensión de procesos inconscientes*, Leiden, 1935, p. 132]. **<<**

[538] Sigm[und] *Freud, Jenseits des Lustprinyps*. 3a ed., Viena, 1923, p. 31 [ed. esp.: *Más allá del principio del placer*, en *Obras completas*, vol. VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, p. 2518]. **<<**

[539] Hay que tener en cuenta que, en el ensayo de Freud, los conceptos de recuerdo y de memoria no presentan ninguna diferencia esencial de significado en su relación con el presente. [N. de B.] **<<**

[540] Freud, *loc. cit*, pp. 31 s. [ed. esp.: *ibid*.]. **<<**

[541] Freud, *loc. cit*., p. 31 [ed. esp.: *ibid*.]. **<<**

[542] Freud, *loc. cit.*, p. 30 [ed. esp.: *ibid*.]. **<<**

[543] De estos «otros sistemas» trata Proust en muchas ocasiones, representándolos preferentemente a través de las extremidades; además, al hacerlo, no se cansa de hablar de las imágenes de la memoria ahí depositadas, y de cómo, sin obedecer a ninguna señal de la conciencia, irrumpen de manera no mediada cuando una cadera, un brazo o un hombro adoptan en la cama involuntariamente una posición en la que hace ya tiempo se habían colocado. La *mémoire involontaire des membres* es uno de los temas favoritos de Proust. (Cfr. Proust, *À la recherche du temps perdu*, vol. I: *Du coté de Swann, loc. cit*, I, p. 15 [ed. esp.: *En busca del tiempo perdido*, vol. I: *Por el camino de Swann, loc. Cit*., p. 13 s.I. [N. de B.] **<<**

[544] Freud, *loc. cit*., pp. 34 s. [ed. esp.: *loc. cit*., p. 2519]. **<<**

[545] Freud, *loc. cit*., p. 41 [ed. esp.: *loc. cit*., p. 2522]. **<<**

[546] Freud, *loc. cit*., p. 42 [ed. esp.: *ibid*.]. **<<**

[547] Paul Valéry, *Analecta*, París, 1935, pp. 264 s. **<<**

[548] Freud, *loc. cit*, p. 32 [ed. esp.: *loc. cit*., p. 2518]. **<<**

[549] Baudelaire, *Les fleurs du mal*, con una introducción de Paul Valéry, ed. Crés, París, 1928, p. X [ed. esp.: Paul Valéry, *Estudios literarios*, Visor, Madrid, 1995, p. 174]. **<<**

[550] Cit. en Ernest Raynaud, *Charles Baudelaire*, París, 1922, p. 318. **<<**

[551] Cfr. Jules Vallès, «Charles Baudelaire», en: André Billy, *Les écrivains de combat (LeXIXe siècle) [Los escritores de combate (El siglo XIX)]*, París, 1931, p. 192. **<<**

[552] Armand de Pontmartin (1811-1890): literato y critico francés, fue un ardiente e incansable defensor de las ideas legitimistas y conservadoras. Baudelaire solía calificarlo de «predicador de salón». [N. del T.] **<<**

[553] Clara-Agathe Nargeot (Thénon era su nombre de soltera; (1829-?)): pintora francesa. Su obra más conocida es ese retrato de Baudelaire. [N. del T.] **<<**

[554] Cfr. Eugène Marsan, *Les cannes de M. Paul Bourget et le bon choix de Philinte. Petit manuel de l'homme élégant [Los bastones de* M. *Paul Bourget y la buena elección de Philinte. Pequeño manual del hombre elegante*], París, 1923, p. 239. **<<**

[555] Cfr. Firmin Maillard, *La cité des intellectuels [La ciudad de los intelectuales*], París, 1905, p. 362. **<<**

[556] II, p. 334 [ed. esp.: *Salones y otros escritos sobre arte, loc. cit*., p. 360]. **<<**

[557] I, p. 96 [ed. esp.: *El sol*, en *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 234 s.]. **<<**

[558] «A lo largo del viejo arrabal, donde cuelgan en las chabolas | las persianas, refugio de lujurias secretas, | cuando el sol cruel golpea con redoblado ímpetu | la ciudad y los campos, los techos y trigales, | voy solo a practicar mi fantástica esgrima, | husmeando en los rincones el azar de la rima, | tropezando en las palabras como en los adoquines, | dando a veces con versos desde ha mucho soñados». [N. del T.] **<<**

[559] Cfr. André Gide, «Baudelaire et M. Faguet» [«Baudelaire y M. Faguet»], en *Morceaux choisis [Fragmentos escogidos],* París, 1821, p. 128. **<<**

[560] Cfr. Jacques Rivière, *Études* <l8.ª ed., París, 1948, p. 14>. **<<**

[561] I, p. 29 [ed. esp.: *Les fleurs du mal/Las flores del mal, loc. cit*., pp. 46 s.]. **<<**

[562] «¿Quién sabe si las nuevas flores en las que sueño | tendrán en este suelo yermo como una playa | el místico alimento que les *dé* su vigor?» [N. del T.] **<<**

[563] I, p. 31 [ed. esp.: *loc. cit.*, pp. 50 s.]. **<<**

[564] «Cibeles, que los ama, *aumenta sus verdores*». [N. del T.] **<<**

[565] I, p. 113 [ed. esp.: *loc. cit*., pp. 276 s.]. **<<**

[566] «La bondadosa sirvienta de que estabas celosa». [N. del T.] **<<**

[567] I, pp. 405 s. [ed. esp.: *Pequeños poemas en prosa, en Pequeños poemas en prosa / Los paraísos artificiales*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 46]. **<<**

[568] Prestar un alma a esa multitud es el deseo más propio del *flâneur*. Los encuentros con ella son para él la vivencia que no se cansa nunca de cantar. La obra de Baudelaire no puede ser pensada sin algunos reflejos de dicha ilusión, la cual, por lo demás, no ha terminado de desempeñar aún su papel. El *unanimisme* de Jules Romains**[35]** está entre los mejores de sus frutos tardíos. [N. de B.] **<<**

[569] Friedrich Engels, *Die Loge der arbeitenden Klasse in England. Nach eigner Anschauung und authentischen Quellen [La situación de la clase trabajadora en Inglaterra. Según observación propia y fuentes auténticas].* 2.ª ed., Leipzig, 1848, pp. 38 s. [ed. esp.: *La situación de la clase obrera en Inglaterra*, Futuro, Buenos Aires, 1965, pp. 44 s.]. **<<**

[570] Léon Gozlan (1803-1866): periodista, novelista y dramaturgo francés. Sus brillantes artículos en *Le Figaro* contra el tambaleante gobierno de Carlos X causaron gran impacto. Entre sus obras destacan *El triunfo de los ómnibus: Poema heroico-cómico* (1828) y *Balzac en pantuflas* (1865). [N. del T.] **<<**

[571] Louis Lurine (1816-1860): escritor francés, fue editor de la antología titulada *Las calles de París* (1843-1844). [N. del T.] **<<**

[572] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke* [Obras], edición de una unión de amigos del finado, vol. 19: *Briefe von und an Hegel [Cartas de y a Hegel]*, ed. de Karl Hegel, Leipzig, 1887, 2.ª parte, p. 257. **<<**

[573] Paul Desjardins (1859-1940): crítico literario y profesor de retórica francés. En 1892 fundó la «Unión por la acción moral», y en 1905 la «Unión por la verdad». De 1910 a 1940 organizó en la abadía cisterciense de Pontigny (Borgoña) las llamadas «Décadas de Pontigny», una serie de reuniones monográficas en las que, a lo largo de diez días, grupos especializados de intelectuales interesados en la promoción del humanismo europeo estudiaban un tema o un autor concretos. En 1939, Benjamin dirigió allí un proyecto de trabajo sobre sus escritos. [N. del T.] **<<**

[574] Paul Desjardins, «Poètes contemporains. Charles Baudelaire» [«Poetas contemporáneos. Charles Baudelaire»], en *Revue bleue. Revue politique et littéraire [Revista azul. Revista política y literaria]*, París, 3.ª serie, tomo 14, 24o año, 2.ª serie, n.º 1, 2 de julio de 1887, p. 23. **<<**

[575] Característico del procedimiento de Barbier es su poema *Londres*, uno que describe la ciudad en veinticuatro líneas para concluir torpemente con los versos siguientes:

Enfin, dans un amas de choses, sombre, immense,

un peuple noir, vivant et mourant en silence,

des êtres par milliers, suivant l'instinct fatal,

et courant après l'or par le bien et le mal**[36]**.

(Auguste Barbier, *Jambes et poèmes [Yambos y poemas],* París, 1841, pp. 193 s. — Los «tendenciosos poemas» de Barbier, sobre todo su ciclo londinense titulado *Lazare*, influyeron en Baudelaire más profundamente de lo que quiere admitirse. — La conclusión de *Le crépuscule du soir* de Baudelaire dice por ejemplo:

… ils finissent

leur destinée et vont vers le gouffre commun;

l'hôpital se remplit de leurs soupirs. — Plus d'un

ne viendra plus chercher la soupe parfumée,

au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée**[37]**

(I, p. 109 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 262 s.]).

Compárese ahora esto con la conclusión de la octava estrofa de los *Mineurs de Newcastle***[38]** de Barbier:

Et plus d'un qui rêvait dans le fond de son âme

aux douceurs du logis, à l’oeil bleu de sa femme,

trouve au ventre du gouffre un éternel tombeau[39].

(Barbier, *loc. cit*., pp. 240 s.) ~ Con unos pocos retoques magistrales convierte Baudelaire la «suerte del minero» en el final banal que corresponde al hombre de la metrópoli. [N. de B.] **<<**

[576] La fantasmagoría en la cual el que espera va pasando su tiempo, la Venecia fabricada en los pasajes, que el Imperio simula como un sueño para los parisinos, navega sólo individualmente en su panel compuesto de mosaicos. Por eso en Baudelaire no aparecen pasajes. [N. de B.] **<<**

[577] I, p. 106 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*, pp. 258-261]. **<<**

[578] «La calle atronadora en torno a mí aullaba. | Alta, esbelta, de luto, dolor majestuoso, | una mujer pasó, con su mano fastuosa | levantando, meciendo, festón y dobladillo; | ágil y noble, con su pierna de estatua. | Yo bebía, crispado como un extravagante, | de sus ojos, cielo lívido donde el huracán germina, | la dulzura que fascina y el placer que mata. | ¡Un relámpago… y después la noche! — Fugitiva belleza | cuya mirada me hizo renacer de repente, | ¿ya no te veré sino en la eternidad? | ¡Por lo demás, muy lejos! ¡Demasiado tarde! ¡*Jamás* tal vez! | Pues ignoro a dónde huyes, y tú no sabes a dónde voy yo, | ¡oh tú, que habría amado, oh tú, que lo sabías!» [N. del T.] **<<**

[579] Albert Thibaudet, *Intérieurs [Interiores*], París, 1924, p. 22. **<<**

[580] Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. 6: *La prisonnière*, Paris, 1923, I, p. 138 [ed. esp.: *En busca del tiempo perdido*, vol. 5: *La prisionera*, Alianza, Madrid, 1975, p. 108]. **<<**

[581] El motivo del amor por la transeúnte también aparecería en un poema del George temprano. Pero lo decisivo se le escapa: la corriente que lleva a la mujer, arrastrada por la multitud. Así llega a una tímida elegía. En ella las miradas del poeta, como el mismo le debe confesar a su dama, «húmedas de anhelo se apartaron I antes de osar hundirse ya en las tuyas» (Stefan George, *Hymnen Pilgerfahrten Algabal [Himnos; Peregrinaciones; Algabal*]. 7.ª ed., Berlín, 1922, p. 23). Baudelaire no deja duda alguna de cómo *él* sí miró profundamente a los ojos de la transeúnte. [N. de B.] **<<**

[582] Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires [Nuevas historias extraordinarias]* Traducción de

Charles Baudelaire. (Charles Baudelaire, *Oeuvres completes*, vol.6: Traducciones II), ed. Calmann Lévy, París, 1887, p. 88 [ed. esp.: *Cuentos, loc. cit*., vol. I, p. 247]. **<<**

[583] Poe, *loc. cit*., p. 94 [ed. esp.: *loc. cit*., p. 251]. **<<**

[584] Poe, *loc. cit*., p. 94 [ed. esp.: *ibid*., p. 251]. **<<**

[585] Poe, *loc. cit*., p. 89 [ed. esp.: *ibid*., pp. 248 s.]. **<<**

[586] De este pasaje se encuentra un paralelo en *Un jour de pluie [Un día de lluvia*]. Aunque venga firmado de otra mano, el poema se ha de atribuir a Baudelaire (cfr. Charles Baudelaire, *Vers retrouvés*, ed. Jules Mouquet, Paris, 1929). El último verso, que le da al poema su carácter insólitamente tétrico, tiene su correspondencia más exacta en *El hombre de la multitud*. «Los rayos de las lámparas de gas habían sido débiles al comienzo, al entrar en disputa con los del crepúsculo vespertino. Ahora habían vencido, y lanzaban una luz en derredor temblorosa y chillona. Todo era negro, pero fulgía como el ébano con el cual se compara el estilo que empleaba Tertuliano» (Poe, *loc. cit*., p. 94 [ed. esp.: *loc. cit*., p. 251). La coincidencia de Baudelaire con Poe nos resulta aquí tanto más asombrosa cuanto que los versos que ahora siguen se escribieron lo más tarde en 1843: una época en la que Baudelaire no sabía de Poe todavía:

Chacun, nous coudouyant sur le trottoir glissant,

egoïste et brutal, passe et nous éclabousse,

ou, pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse.

Partout fange, déluge, obscurité du ciel:

noir tableau qu'eût rêvé le noir Ezéchiel! **[40]** (I, p. 211) [N. de B.]

<<

[587] Poe, *loc. cit*., p. 90 [ed. esp.: *ibid*., p. 248]. **<<**

[588] Los hombres de negocios tienen en Poe algo demoníaco. Podría pensarse en Marx, que hace al «movimiento febrilmente juvenil de la producción material» en los Estados Unidos responsable de que allí no hubiera «tiempo ni ocasión» de «abolir el viejo mundo espiritual» (Marx, *DerachUfhnte Brumaire des Luis Bonaparte, loc. cit*., p. 30 [ed. esp.: *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte, loc.cit*, p. 24]. Baudelaire dice que, al llegar la oscuridad, «los malsanos demonios de la atmósfera se despiertan como hombres de negocios» (I, p. 108 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 264 s.]). Quizás este pasaje de *Le crépuscule du soir* sea reminiscencia del texto de Poe. [N. de B.] **<<**

[589] Cfr. II, pp. 328-335 [ed. esp.: *Salones y otros escritos sobre arte, loc. cit*., pp. 355-360]. **<<**

[590] Bajo ciertas circunstancias, el *flâneur* sabía hacer provocativa ostentación de su indolencia. Hacia 1840, fue pasajeramente de buen tono llevar por los pasajes de paseo algunas tortugas. El *flâneur* dejaba de buen grado que éstas prescribieran el que era su *tempo*. De habérsele hecho caso, el progreso estaría constreñido a aprender ese *pas*. Pero no tuvo la última palabra; fue Taylor quien la tuvo, haciendo una consigna de aquel grito de «Abajo el callejeo». [N. de B.] **<<**

[591] En el tipo creado por Glassbrenner**[41]**, la persona privada se nos muestra como raquítico retoño del *citoyen*. Nante no tiene motivos de apurarse, y se instala en la calle, que ya se sabe evidentemente que no le llevaría a ninguna parte, con tanta comodidad como lo hace el pequeño burgués entre las cuatro paredes de su casa. [N. de B.] **<<**

[592] Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Ausgewàhlte Schriften*, vol. 14: *Leben und Nachlaft*, por Julius Eduard Hitzig, vol. 2, Stuttgart, 1839 (3a ed.), p. 205. **<<**

[593] Resulta muy curioso ver cómo llega a esta confesión. El primo, según piensa el visitante, sólo mira el bullicio de allí abajo porque le gusta el cambiante juego de colores. Sin embargo, a la larga, eso debe hacerse fatigoso. De modo análogo, y no mucho más tarde escribe Gogol**[42]** acerca de una feria celebrada en Ucrania: «Había tantas personas en camino que parecían arder ante los ojos». La visión cotidiana de una multitud en movimiento supondría quizás un espectáculo al que la vista tuvo que adaptarse. Si esto se quiere aceptar como conjetura, no parece imposible suponer que, tras haber cumplido esta tarea, no habría recibido mal las ocasiones de confirmarse en posesión de aquella nueva adquisición. El procedimiento de la pintura impresionista, que embolsa la imagen en el tumulto de las manchas de color, sería entonces reflejo de experiencias que a la vista del habitante de la metrópoli se han hecho corrientes. Un cuadro como *La catedral de Chartres* de Monet, que es, por así decir, como una especie de hormiguero de piedras, podría ilustrar tal suposición. [N. de B.] **<<**

[594] *Biedermeier*: despectivo término empleado para designar concretamente el modo de vida y el arte burgueses en Alemania y otros países del norte de Europa entre 1815 y 1848, más o menos. La palabra procede del apellido de un pobre y ficticio maestro de escuela que caricaturizado en una revista satírica, llegó a simbolizar 'físicamente' al hombre de bien, respetuoso con la autoridad, satisfecho y pacífico. Tanto en las artes plásticas como en música se ha empleado para definir un estilo trivial y acomodaticio, superficialmente sentimental, que sólo busca la relajación espiritual y física de un público filisteo y conservador, de clase media. [N. del T.] **<<**

[595] Ponderaciones edificantes dedica Hoffmann, en este texto entre otros, al ciego que mantiene su cabeza dirigida hacia el cielo. Baudelaire, que conocía este relato, en el verso conclusivo de *Les aveugles*[43] construiría a partir de Hoffmann, una variante que desmonta su condición de mentira edificante: «Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?»[44] (I. p. 106 [ed. esp.: *Les fleurs du mal/Las flores del mal, loc. cit*., pp. 256 s.]). [N. de B.] **<<**

[596] Heinrich Heine (1797-1856): poeta alemán. Situado entre la etapa romántica y la aparición del realismo, sus baladas y canciones populares aportaron a la lírica alemana una temática inspirada en la eficacia política, como resultado de la influencia del ideario propio de Saint-Simon y de un contacto personal con Marx. Las más importantes de sus obras poéticas son sin duda el *Libro de canciones* (1827), los *Nuevos poemas* (1828-1842), el famoso *Alemania, un cuento de invierno* (1844), *Atta Troll* (1851) y, por fin, el *Romancero* (1851). Su condición irónico-satírica, con el escepticismo y el sarcasmo caracterizan su verso tanto como su prosa. Principales muestras en este último terreno son sus *Cuadros de viaje* (1826-1831), de base periodística e impresionista y directo estilo coloquial, así como el libro *La escuela romántica* (1833), donde censura los compromisos políticos y religiosos aceptados por las que fueron figuras principales del Romanticismo en Alemania. [N. del T.] **<<**

[597] Karl Varnhagen von Ense (1785-1858): literato y diplomático alemán. Su esposa, Rachel, fue figura destacada intelectual que brilló en los salones berlineses de comienzos del siglo XIX. [N. del T.] **<<**

[598] Heinrich Heine, *Gespràche. Briefe, Tagebticher, Berichte seiner Zeitgenossen [Conversaciones: Cartas, diarios, noticias de sus contemporáneos]*, reunidos y editados por Hugo Bieber, Berlín, 1926, p. 163. **<<**

[599] James Ensor (1860-1949): pintor y grabador belga, fue iniciador del expresionismo y precursor del surrealismo. Heredero de los maestros flamencos Brueghel y El Bosco por su preferencia por la farsa extravagante y la caricatura, realizó las mejores de sus obras entre 1888 y 1894. Sus temas característicos son escenas de carnaval, máscaras, esqueletos y demonios, que en conjunto reflejan la comedia y la tragedia humanas. Su estilo aparece resumido en el más célebre e importante de sus lienzos: *La entrada de Cristo en Bruselas* (1888), una descomunal composición (2,60 × 4 m.), de un tono a la vez burlesco y grandioso, en un denso tumulto de formas barrocas teñidas de colores estridentes: todo sin duda muy desordenado pero también, al tiempo, cargado de vida. [N. del T.] **<<**

[600] Valéry, *CahierB 1910*, París [1926], pp. 88 s. **<<**

[601] II, p. 333 [ed. esp.: *Salones y otros escritos sobre arte, loc. cit*., p. 359]. **<<**

[602] Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Ed. no abreviada según la 2a ed. de 1872 [Ed. Karl Korsch), vol. I, Berlín, 1932, p. 404 [ed. esp.: *El capital. Crítica de la economía política*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, vol. 1, p. 350]. **<<**

[603] Marx. *loc. Cit*., p. 402 [ed. esp.: *loc. cit*., p. 348]. **<<**

[604] En inglés, «mantenga la sonrisa». [N. del T.] **<<**

[605] Marx. *loc. cit*., p. 402 [ed. esp.: *ibid*.]. **<<**

[606] Marx. *loc. cit*., p. 323 [ed. esp.: *loc. cit*, pp. 406 s.]. **<<**

[607] Marx. *loc. cit*, p. 336 [ed. esp.: *loc. cit*, p. 284]. **<<**

[608] Cuanto más breve el tiempo de formación del obrero industrial, tanto más largo se hace el que corresponde al militar. Tal vez forme parte de la preparación de la sociedad para la guerra total que hoy el ejercicio esté pasando de la praxis de la producción a la praxis de la destrucción. [N. de B.] **<<**

[609] Cfr. Poe, *Cuentos, loc. cit*., p. 248. [N. del T.] **<<**

[610] Alain, pseudónimo de Émile-Auguste Chartier (1868-1951): filósofo francés. Alumno de J. Lagneau, enseñó filosofía en diversas ciudades de provincias, y también en Paris. Sus *Propos [Declaraciones*] (1908-1919) aparecieron en el *Despacho de Rouen* y luego en la *Nueva Revista de París.* Pretendió devolver a la filosofía su sentido primero como «ética», es decir, «conocimiento universal» que sea capaz de conducir al hombre hasta alcanzar la sabiduría, al dominio y control de las pasiones y los desórdenes que inducen los sentidos, la imaginación y el corazón, por el espíritu. La preocupación por salvar al hombre de la totalidad de las tiranías se afirma en su caso en posiciones políticas radicalmente liberales y democráticas. Más que crear un sistema filosófico, Alain pretendió ser, como fue Sócrates, estrictamente un maestro del pensar, es decir, un educador, al que en parte se podría asimilar a los enfoques fenomenológicos de su época. [N. del T.] **<<**

[611] Alain [Émile-Auguste Chartier], *Les idées et les âges [Las ideas y las edades]*, París, 1927, I, p. 183 («Le jeu» [«El juego»]). **<<**

[612] Cfr. I, p. 456 [ed. esp.: *Spleen de París, loc. cit*., págs 75 ss.]; también II, p. 630 [ed. esp.: *Diarios íntimos, loc. cit*., p. 33]. **<<**

[613] Ludwig Borne, nacido Lob Baruch (1786-1837): publicista alemán. Israelita convertido al cristianismo en el 1818, monárquico y patriota antes de convertirse en republicano, en el 1822 se instaló en París y formó, junto a Heine (aunque las relaciones entre ambos no siempre serían las mejores) parte del grupo de exiliados alemanes bajo cuya influencia se fue desarrollando el movimiento de la Joven Alemania. Observador preciso y minucioso, por momentos se muestra como precursor del socialismo, aunque nunca abandonó completamente los principios propios del liberalismo burgués. Fue uno de los primeros escritores en utilizar los suplementos de los periódicos como foro de una crítica social y política. [N. del T.] **<<**

[614] Ludwig Borne, *Gesammelte Schriften [Escritos completos],* nueva edición completa, vol. 3, Hamburgo/Frankfurt am Main, 1862, pp. 38 s.). **<<**

[615] II, p. 135 [ed. esp.: *Salones y otros escritos sobre arte, loc. cit*, p. 187]. **<<**

[616] El juego deja en efecto sin vigor los órdenes que marca la experiencia. Quizá sea un oscuro sentimiento de ello lo que hace corriente en los jugadores «la plebeya apelación a la experiencia». Pues el jugador dice «mi número» como el vividor dice «mi tipo». Hacia el final del Segundo Imperio su mentalidad le daba tono. «En el bulevar era normal atribuirlo todo a la fortuna» (Gustave Rageot, «Qu’est-ce qu un événement?» [«¿Qué es un acontecimiento?»], en: *Le temps* del 16 de abril de 1939). Este curioso modo de pensar se ve favorecido por la apuesta, que constituye un medio de dar a los acontecimientos un carácter de *shock*, desligándolos de contextos de experiencia. Para la burguesía, los acontecimientos políticos adoptan de igual modo fácilmente la forma de incidentes en la mesa de juego. [N. de B.] **<<**

[617] Cfr. Johann Wolfgang von Goethe, *Memorias de mi vida. Poesía y verdad*, Tebas, Madrid, 1979, p. 310. [N. del T.] **<<**

[618] Joseph Joubert, *Pensées [Pensamientos].* 8a ed., II, París, 1883, p. 162. **<<**

[619] I. p. 94 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal,, loc. cit*., pp. 226 s.]. **<<**

[620] «¡*Acuérdate* que el Tiempo es un jugador ávido | que gana en cada envite, sin trampas!, es la ley». [N. del T.] **<<**

[621] Cfr. I, pp. 455-459 [ed. esp.: *Spleen de París, loc. cit*., pp. 75 s.].
<<

[622] I, p. 110 [ed. esp.: *Les Fleurs du mal/Las flores del mal, loc. cit*., pp. 266 s.]. **<<**

[623] El efecto narcótico de que se trata está especificado por el tiempo, lo mismo que lo está el sufrimiento que justamente trata de aliviar. Dado que el tiempo es el material sobre el cual van tejidas las fantasmagorías que son propias del juego. En sus *Faucheurs de nuit*, Gourdon**[45]** escribe: «Afirmo sin duda que la pasión de jugar es la más noble de todas las pasiones, por cuanto incluye a todas las demás. Una serie de *coups* afortunados nos hace disfrutar en un momneto de lo mismo que un hombre que no juega alcanza a disfrutar durante años… ¿Creéis acaso que en el oro que me toca no veo nada más que la ganancia? Os equivocáis completamente. En él veo los goces que procura y los apuro a fondo. Me llegan con demasiada rapidez para poder hastiarme, varían demasiado para aburrirme. Vivo cien vidas dentro de una sola. Si viajo, es de la forma en la que viaja una chispa eléctrica… Si soy avaro y guardo mis billetes» para destinarlos a jugar, «es que conozco el valor del tiempo demasiado bien para emplearlo como lo hacen las demás personas. Un solo goce que me concediera me costaría así otros mil goces… Tengo todos los goces en mi espíritu y en verdad no quiero ningún otro» (Edouard Gourdon, *Les faucheurs de nuit. Joueurs et joueuses [Los segadores nocturnos. Jugadores y jugadoras],* París, 1860, pp. 14 s.). Anatole France**[46]** plantea tales cosas de manera análoga en las bellas notas sobre el juego que pueden leerse en *Le jardin d'Epicure*. [N. de B.] **<<**

[624] «He aquí el negro cuadro que en un sueño nocturno | vi desplegarse ante mi ojo clarividente. | Yo mismo, en un rincón del antro taciturno, | me vi acodado, frío, en silencio, envidiando, | envidiando a esas gentes por su tenaz pasión». [N. del T.] **<<**

[625] I, p. 110 [ed. esp.: *Les fleurs du mal/Las flores del mal, , loc. cit*, pp. 266 s.]. **<<**

[626] «¡Mi corazón se espantó de envidiar a esos pobres | corriendo con fervor al abismo entreabierto | y que, ebrios de su sangre, preferían en suma | el dolor a la muerte y el infierno a la nada!» [N. del T.] **<<**

[627] Benjamin se refiere a una obra capital del Renacimiento pintado por Giotto di Bondone (1266?-1337), su imagen simbólica de *La ira*, uno de los siete vicios por él representados en los frescos de la Capilla de la Arena o Scrovegni de Padua (ca. 1305-1306). Dicba imagen presenta a una mujer rasgándose las vestiduras en un acceso de rabia. [N. del T.] **<<**

[628] Proust, «A propos de Baudelaire», en: *Nouvelle revue française*, tomo 16, I de junio de

1821, p. 652. **<<**

[629] I, p. 23 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc.cit*., pp. 32 s.]. **<<**

[630] «La naturaleza es un templo donde vivos pilares | dejan salir a veces sus confusas palabras; | por allí pasa el hombre, por los bosques de símbolos | que lo observan con miradas familiares. | Igual que largos ecos que, lejos, se confunden | en una tenebrosa y profunda unidad, | vasta como la noche y la claridad, | los perfumes, colores y sonidos se responden». [N. del T.] **<<**

[631] Lo bello es doblemente definible en sus relaciones con la historia, como lo es con la naturaleza. Y es que en ambos respectos cobrará su vigencia la apariencia, eso que es aporético en lo bello. (Sobre lo primero un apunte solo. En lo que hace a su existencia *histórica*, lo bello constituye una llamada para que se reúnan los que antes ya lo han admirado. El sobrecogerse con lo bello es un *ad plures iré*[47], que es el modo en que los romanos solían referirse a la muerte. En cuanto a esta determinación, la apariencia en lo bello consiste justamente en que, en la obra, nunca se encuentra aquel objeto idéntico por el cual la admiración se afana, sino que ésta cosecha lo que generaciones anteriores habían admirado en aquél. Es un dicho de Goethe el que aquí hará audible el punto extremo de la sabiduría: «Todo aquello que haya ya ejercido una gran influencia, nunca más podrá ya ser juzgado auténticamente[48]»). Lo bello en su relación con la *naturaleza* puede determinarse como aquello que «sigue siendo en esencia igual a sí bajo su velamiento» (cfr. *Neue deutsche Beitrage [Nuevas contribuciones alemanas]*, ed. Hugo von Hofmannsthal, Múnich, 1925, II, 2, p. 161 <esto es, Benjamin, *Las afinidades electivas de Goethe*>). Las *correspondances* por cierto nos informan sobre lo que cabría que pensáramos por dicho velamiento. Y así, con arriesgada abreviatura, a este último se lo podría calificar de lo «productor del surgimiento» de la obra de arte. Las *correspondances* representan pues la instancia puesto ante la cual el objeto del arte viene a ser fielmente lo reproductor, y por tanto aporético absolutamente en todo caso. Si se quisiese intentar copiar en la materia misma del lenguaje aquella aporía, se llegaría a determinar lo bello en tanto que el objeto de experiencia en el estado de la semejanza. Y esta determinación coincidiría con la formulación de Valéry: «Lo bello quizá exige la imitación servil justamente de eso que en las cosas es indefinible» (Valéry, *Autres Rhumbs [Otros rumbos]*, París, 1934, p. 167). Así, si Proust regresa

con tanta disposición a dicho objeto (el cual en él viene a aparecer en calidad del tiempo recobrado), no se puede decir que traicione con ello algún secreto. Pues más bien pertenece a los aspectos desconcertantes de su procedimiento el que ahí el concepto de una obra de arte en cuanto el propio de la reproducción, el concepto mismo de lo bello, o, en una palabra, el aspecto hermético del arte, sea el que él sitúa locuazmente, una y otra vez, en el centro de su consideración. De la génesis y los propósitos de su obra trata con la urbanidad y desenvoltura de un aficionado distinguido. Algo que encuentra, por supuesto, en Bergson un claro equivalente. Las siguientes palabras, en las que el filósofo insinúa que no podría esperarse todo de una actualización intuitiva de la corriente ininterrumpida del devenir, tienen un acento que recuerda a Proust sin duda alguna: «Podemos dejar que nuestra intuición penetre nuestra existencia día a día y, de este modo, gracias a la filosofía, disfrutar de una análoga satisfacción a la que se obtiene a partir del arte; solamente que ésta se daría con mayor frecuencia, siendo más constante y accesible para el mortal habitual» (Henri Bergson, *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris, 1934, p. 198). Bergson ve así al alcance de la mano lo que a la superior perspectiva goethiana de Valéry se encuentra a la vista como el «aquí» donde lo inaccesible se convierte en acontecimiento[49]. [N. de B.] **<<**

[632] II, p. 536 [ed. esp.: *El arte romántico, loc. cit*, p. 218]. **<<**

[633] Marceline Desbordes-Valmore (l786-l859): escritora francesa. Siendo actriz primero, se consagró mas tarde a la literatura. Así, escribió cuentos infantiles y numerosos poemas elegiacos reunidos en sus *Poesies* (1842). En ellos expresa dolores y tristezas (perdió a cuatro hijos), así como sus místicos impulsos, con gracia melancólica, naturalidad elogiada por Baudelaire y sutileza rítmica, con bastante frecuencia sincopada, que influirá sobre Verlaine. [N. del T.] **<<**

[634] I, p. 30 [ed. esp.: *Les fleurs du mal/Las flores del mal, loc. cit*., pp. 50 s.]. **<<**

[635] «Las olas, envolviendo la imagen de los cielos, | mezclaban de una forma mística y solemne | los todopoderosos acordes de su rica música | con los colores del poniente reflejado en mis ojos. || Eso es lo que yo viví». [N. del T.] **<<**

[636] «*Recogimiento*». [N. del T.] **<<**

[637] I, p. 192 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 258 s.]. **<<**

[638] «… veo cómo se inclinan los años difuntos, | sobre los balcones del cielo, con ropas anticuadas». [N. del T.] **<<**

[639] Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. 8: *Le temps retrouvé*, París, II, pp. 82 s. [ed. esp.: *En busca del tiempo perdido*, vol. 7: *El tiempo recobrado*, Alianza, Madrid, 1976, p. 274]. **<<**

[640] *El gusto de la nada*. [N. del T.] **<<**

[641] I, p. 89 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 204 s.]. **<<**

[642] «¡La dulce Primavera ha perdido su olor!» [N. del T.] **<<**

[643] Timón, que es la figura del misántropo, es el protagonista de la obra de Shakespeare *Timón de Atenas* (ca. 1607-1608). [N. del T.] **<<**

[644] Arquiloco (ca. 712-ca. 648 a. C.): poeta griego considerado como inventor del yambo, es el representante más antiguo conocido de un lirismo personal. [N. del T.] **<<**

[645] J[ules-Amédée] Barbey d'Aurevilly, *Les oeuvres et les hommes (XIe siècle). 3e partie: Les poètes,* París, 1862, p. 381. **<<**

[646] I. p. 89 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 205 s.]. **<<**

[647] «El Tiempo me devora minuto tras minuto, | como la nieve inmensa a un cuerpo ya rígido». [N. del T.] **<<**

[648] En el místico *Diálogo entre Monos y Una*, ha copiado Poe en la *durée* ese vacío decurso del tiempo a cuya merced está el sujeto en el *spleen*, pareciendo experimentar como felicidad que ahora se le quiten sus espantos. Es un «sexto sentido» el que le toca en suerte ahí al difunto, con la forma del don que representa arrancarle aún una armonía a lo que es el vacío decurso del tiempo. Por supuesto, se ve muy fácilmente perturbado por el compás del segundero. «Tenía la impresión de que en mi cerebro había entrado algo de lo que a una inteligencia humana no le puedo dar un ni concepto tan siquiera borroso. Así preferiría quizá hablar como de una forma de vibración del regulador de nuestra mente. Se trata del equivalente espiritual de la abstracta representación humana de la esencia del tiempo. La órbita astral se había regulado en absoluta armonía con este movimiento, o con uno que le correspondía. Por él medía yo las irregularidades del reloj sobre la chimenea, y de los relojes de bolsillo de los presentes. Su tic tac llegaba a mis oídos. Pero las menores desviaciones del compás exacto… me afectaban a mí del mismo modo que entre los hombres me ofendía la violación de la verdad abstracta» (Poe, *loc. cit*., p. 381 [ed. esp.: *Cuentos, I, loc. cit*., p. 370]. [N. de B.] **<<**

[649] I, p. 88 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*, pp. 200 s.]. **<<**

[650] «Unas campanas saltan de repente con furia | y lanzan hacia el cielo un horrible aullido, | igual que los espíritus errantes y sin patria | que se ponen a gemir tozudamente». [N. del T.] **<<**

[651] Max Horkheimer, «Zu Bergsons Metaphysik der Zeit» [«Sobre la metafísica del tiempo en Bergson»], en *Zyitschrijl für Soÿalforschung [Revista de investigación social],* 3 (1934), p. 332. **<<**

[652] Cfr. Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la rélation du corps à l’esprit (Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu],* París, 1933, pp. 166 s. [ed. esp.: *Materia y memoria*, en *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid, 1963, p. 344]. **<<**

[653] La atrofia de la experiencia se anuncia en Proust en el éxito carente de fisuras del que es su propósito final. Nada hay de más hábil que el modo en que causalmente, y nada más leal que el modo en que constantemente trata de hacer presente a su lector que la redención es, en sí misma, una empresa privada. [N. de B.] **<<**

[654] I, p. 89 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*, pp. 205 s.]. **<<**

[655] «Desde lo alto contemplo la redondez del globo | y ya no busco en él de una choza el abrigo». [N. del T.] **<<**

[656] II, p. 197 [ed. esp.: *Curiosidades estéticas, loc. cit*., p. 194]. **<<**

[657] II, p. 224 [ed. esp.: *Salones y otros escritos sobre arte, loc. cit*., p. 232]. **<<**

[658] II, pp. 222 s. [ed. esp.: *ibid*., p. 231]. **<<**

[659] II, p. 224 [ed. esp.: *ibid*., p. 233]. **<<**

[660] Valéry, «Avant-propos». *Encyclopédie fraçaise* [«Proemio». *Enciclopedia francesa*], vol. 16: *Arts et littératures dans la société contemporaine I [Artes y literaturas en la sociedad contemporánea I*], París, 1935, fasc. l6.04-5l6. **<<**

[661] Estos versos proceden de un poema incluido por Goethe en una carta dirigida el 14 de abril de 1776 a Charlotte von Stein. [N. del T.]
<<

[662] Cfr. Goethe, *Fausto*, II, I, ed. esp. cit., pp. 188 ss. [N. del T.] **<<**

[663] El instante de un logro como ése se distingue por ser irrepetible. En ello estriba el diseño constructivo de la obra de Proust: cada situación en que el cronista es acariciado por el hálito del tiempo perdido se convierte así en incomparable, quedando separada por entero de la sucesión de los días. [N. de B.] **<<**

[664] Cfr. Proust, *À la recherche du temps perdu*, vol. 8: *Le temps retrouve, loc. cit*., I, p. 236 [ed. esp.: *En busca del tiempo perdido*, vol. 7: *El tiempo recobrado, loc. cit*, p. 213]. **<<**

[665] Friedrich, barón von Hardenberg, generalmente conocido por Novalis (1772-1801): poeta alemán. Influido por la filosofía idealista de Fichte y las ideas estéticas de los hermanos Schlegel, así como por la muerte prematura de su prometida, su obra representa uno de los puntos culminantes del misticismo romántico alemán. *La cristiandad o Europa* (1799) expresa la nostalgia de la fe religiosa medieval y de una comunitaria teocracia. [N. del T.] **<<**

[666] Novalis [Friedrich von Hardenberg], *Schriften* [Escritos]. Nueva edición critica en base al legado manuscrito de Ernst Heilborn, Berlín, 1901, 2a parte, 1a mitad, p. 293. **<<**

[667] Dicha investidura es un punto hontanar de la poesía. Cuando el hombre, el animal o algo inanimado, investidos así por el poeta, alza la mirada, ésta alcanza lejos; y esa mirada de la naturaleza, que es así despertada, sueña y arrastra al poeta tras su sueño. Las palabras pueden tener también su aura. Karl Kraus lo describió de esta manera: «Cuanto más de cerca se mira una palabra, desde tanto más lejos nos devuelve ella la mirada» (Karl Kraus, *Pro domo et mundo*, Múnich, 1912, en *Ausgewahlte Schiften, 4 [Escritos escogidos, 4],* p. 164 [ed. esp.: *Contra los periodistas y otros contras*, Taurus, Madrid, 1998, p. 166]). [N. de B.] **<<**

[668] Cfr. Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à lépoque de* sa *reproduction mécanisée*, en: *Zeitschrift fur Sozialforschung* 5 (1936), p. 43. **<<**

[669] Cfr. Proust, *À la recherche du temps perdu*, vol. 8: *Le temps retrouvé, loc. cit*., II, p. 33 [ed. esp.: *En busca del tiempo perdido*, vol. 7: *El tiempo recobrado, loc. cit*., p. 233]. **<<**

[670] Valéry, *Analecta, loc. cit*, pp. 193 s. **<<**

[671] «Por allí pasa el hombre, por los bosques de símbolos | que lo observan con miradas familiares» (Baudelaire, *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*, pp. 32 s.). [N. del T.] **<<**

[672] Cfr. Goethe, *Obras completas*, vol. I, Aguilar, Madrid, 1974, p. 1669. [N. del T.l **<<**

[673] I, p. 40 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*, pp. 74 s.]. **<<**

[674] «Te adoro igual que a la nocturna bóveda, | oh vaso de tristeza, oh gran taciturna, | y tanto más te amo, bella, cuanto me huyes, | y cuanto más pareces, oh, adorno de mis noches, | más irónicamente acumular las leguas | que separan mis brazos de ese azul inmenso». [N. del T.] **<<**

[675] I, p. 190 [ed. esp.: *ibid*., pp. 214 s.]. **<<**

[676] «Hunde tus ojos en los ojos fijos | de las náyades o de las satiresas». [N. del T.] **<<**

[677] Cfr. I, p. 23 [ed. esp.: *ibid*., pp. 32 s.l. **<<**

[678] I, p. 40 [ed. esp.: *ibid*., pp. 74-77]. **<<**

[679] «Tus ojos, iluminados como escaparates | y bengalas brillantes en los festejos públicos, | usan, insolentes, un poder prestado». [N. del T.] **<<**

[680] II, p. 622 [ed. esp.: «Selección de máximas consoladoras sobre el amor», en *Les fleurs du mal* / *Las flores del mal*, Río Nuevo, Barcelona, 1974, p. 15]. **<<**

[681] II, p. 359 [ed. esp.: *Salones y otros escritos sobre arte, loc. cit*, p. 388]. **<<**

[682] G[eorg] Simmel, *Mélanges de philosophie rélativiste. Contribution à la culture philosophique [Misceláneas de filosofía relativista. Contribución a la cultura filosófica].* Traducido al francés por A. Guillain, París, 1912, pp. 26 s. [ed. esp.: *Sociología*, vol. 2, Revista de Occidente, Madrid, 1977, p. 681]. **<<**

[683] II, p. 273 [ed. esp.: *Salones y otros escritos sobre arte, loc. cit*, p. 280]. **<<**

[684] I, p. 94 [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 226 s.]. **<<**

[685] «El Placer vaporoso huirá hacia el horizonte | como huye una sílfide tras los bastidores». [N. del T.] **<<**

[686] Cfr. Jules Lemaître, *Les contemporains. Etudes et portraits littéraires [Los contemporáneos. Estudios y retratos literarios]*. 4.ª serie <14 ed., París, 1897>, pp. 31 s. **<<**

[687] II, p. 422 [ed. esp.: *El arte romántico, loc. cit*., p. 196]. **<<**

[688] II, pp. 483 s. [ed. esp.: *Spleen de París, loc. cit*, p. 113]. **<<**

[689] Cfr. II, p. 634 [ed. esp.: *Diarios íntimos, loc. cit*, p. 32]. **<<**

[690] No parece imposible que el motivo de esta anotación fuera un *shock* patógeno. Tanto más instructiva, en consecuencia, la configuración que lo asimila a la obra de Baudelaire. [N. de B.] **<<**

[691] II, p. 641 [ed. esp.: *ibid*., p. 43]. **<<**

[692] «Perdido aquí, en este feo mundo, *a codazos con las multitudes*, soy igual que un hombre fatigado, que, mirando hacia atrás, a los años profundos, no ve sino desengaño y amargura, y frente a él, ni enseñanza ni dolor, solamente una tempestad en la que nada nuevo se contienen». [N. del T.] **<<**

[693] Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemafle Betrachtungen [Consideraciones intempestivas],* 2a ed., Leipzig, 1893, vol. I, p. 164 [ed. esp.: *La filosofía en la época trágica de los griegos*, en *Obras completas*, vol. I, Prestigio, Buenos Aires, 1970, p. 499]. **<<**

[694] René Laforgue (1894-1962): psicoanalista francés. Fue uno de los fundadores de la Sociedad Psicoanalista de París, donde ejerció la docencia durante muchos años. Es autor del libro *L'échec de Baudelaire. Etude psychanalitique sur la névrose de Charles Baudelaire [El fracaso de Baudelaire. Estudio psicoanalítico sobre la neurosis de Charles Baudelaire],* París, 1931. [N. del T.] **<<**

[695] Stefan George tradujo al alemán *Las flores del mal*, cuya primera sección se titula *Spleen et idéal [Trübsinn und Vergeistigung]*, en 1901. [N. del T.] **<<**

[696] «En el corazón inmortal que pretende siempre florecer» («Le soleil | El sol», en *Les fleurs du mal/Las flores del mal, loc. cit*., pp. 234 s.). [N. del T.] **<<**

[697] «Vendimias». [N. del T.] **<<**

[698] «*Semper eadem*» (en latín, «Siempre la misma») y «*L'imprevu* | El imprevisto», son dos de los poemas de *Las flores del mal*. [N. del T.] **<<**

[699] «*Correspondances* | Correspondencias» es un poema de *Las flores del mal*. La «teoría de las

correspondencias» alude a la desarrollada por el místico sueco Emanuel Swedenborg (1688-1772): fundador de la Iglesia de la Nueva Jerusalén, éste defendía, frente al conocimiento científico, un conocimiento «iluminativo» de las realidades suprasensibles sobre la base de la creencia en la existencia de un lenguaje universal en el cual todo objeto de la naturaleza visible y exterior representaba un símbolo correspondiente con una causa espiritual interna. [N. del T.] **<<**

[700] «El sombrío y límpido diálogo a solas». [N. del T.] **<<**

[701] Aquí Benjamín puede referirse a Henri Monnier, o bien a la librera y escritora Adrienne Monnier (1892-1955): su librería *La maison des amis des livres [La casa de los amigos de los libros],* situada en el número 7 de la calle del Odéon de Paris, fue punto de encuentro de algunos de los escritores más importantes de la primera mitad del siglo XX, incluyendo a André Gide, Paul Valéry, Rainer-Maria Rilke, Paul Claudel, James Joyce y Ernst Hemingway. También desempeñó un papel decisivo cuando la resistencia francesa liberó a Walter Benjamin de su reclusión en el campo de concentración de Nevers, en el año 1939. [N. del T.] **<<**

[702] *Jugendstil*: nombre alemán para designar (junto con *Wiener Secession*) lo que en inglés se llama *Modem Style*, en francés *Art Nouveau*, en italiano *Floréale* y en español modernismo. Su nombre lo debe a la revista muniquesa *Die Jugend* [La *juventud*]. [N. del T.] **<<**

[703] Maurice Rollinat (1846-1903): poeta francés. Ahijado de George Sand, tras trasladarse a París desde su Berry natal, trabó amistad con Maupassant, con Bourget y con Cros. Evocó los paisajes del Berry y parisinos en recopilaciones de delicados y musicales poemas que renovaron el género de la balada con el empleo libre del alejandrino. Sensible a los aspectos satánicos y macabros de Baudelaire y de Poe, *Las neurosis* (1883) destacan por lo mórbido de su inspiración. Fundador con Goudeau de la revista *L'Hydropathe*, los recitados de su poesía en el cabaret parisino El Gato Negro fueron muy populares. [N. del T.] **<<**

[704] Fidus, pseudónimo de Hugo Hoppener (1868-1948): arquitecto, pintor y diseñador alemán. Estuvo adscrito al movimiento *Jugendstil*. [N. del T.] **<<**

[705] Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, Akal, Tres Cantos, 2001, p. 216. [N. del T.] **<<**

[706] «La elegancia sin nombre de la humana armadura» (*Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 270 s.). [N. del T.] **<<**

[707] Gottfried Keller (1819-1890): Poeta y novelista suizo de expresión alemana. En la transición entre el romanticismo y el realismo, su obra, muy influida por el humanismo de Feuerbach, posee un marcado carácter sarcástico, pesimista incluso, en la contemplación de la realidad social y política en que se inspira. Es conocido sobre todo por sus novelas *Enrique el verde* (1854-1855: versión revisada: 1879-1880) y *La gente de Seldwyla* (primer volumen: 1856: segundo volumen: 1874). [N. del T.] **<<**

[708] «Falsificación». [N. del T.] **<<**

[709] «Crear un estereotipo». Cfr. *Diarios íntimos, loc.cit*, p. 36. [N. del T.] **<<**

[710] Epinal es la capital del departamento de los Vosgos, en el noreste de Francia, donde, en 1740, fundaron los hermanos Pellerin una imprenta especializada en la producción en masa de unas estampas que representaban de modo humorístico el mundo al revés (un pez, por ejemplo, pescando a un pescador), así como adivinanzas y otros diversos pasatiempos ópticos. [N. del T.] **<<**

[711] «La inquietud coagulada» es una frase extraída del poema de Keller titulado *Verlorenes Recht, verlorenes Glück [Derecho perdido, felicidad perdida].* [N. del T.] **<<**

[712] «La vida es esperar». [N. del T.] **<<**

[713] «Enterradores». Cfr. *El salón de 1846*, en *Salones y otros escritos sobre arte, loc. cit*., p. 188. [N. del T.] **<<**

[714] Benjamin se refiere a un pasaje de Louis Veuillot en *Les odeurs de París* [Los *olores de París*], París, 1914, p. 9. [N. del T.] **<<**

[715] Desde 1799, la Guardia Nacional, formada para apoyar la Revolución, era un ejército de reservistas que se movilizaba en períodos de crisis. Durante la Revolución de 1848, muchos de sus miembros se pasaron al bando rebelde. La Guardia fue disuelta formalmente en el verano de 1848. [N. del T.] **<<**

[716] Se trata del pasaje citado en la nota 87 de *Sobre algunos motivos en Baudelaire*. [N. del T.] **<<**

[717] «El viaje». [N. del T.] **<<**

[718] «Amor a la mentira». [N. del T.] **<<**

[719] «Fantástica esgrima». Cfr. *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*, pp. 234 s. [N. del T.] **<<**

[720] Alusión al quinto poema del *Manual para habitantes de las ciudades*, de Bertolt Brecht. [N. del T.] **<<**

[721] Un «extraño seccionamiento del tiempo». Es alusión a una de las frases de Proust: «El mundo de Baudelaire es un extraño seccionamiento del tiempo, en el cual no aparecen sino escasos días memorables…» («A propos de Baudelaire», *en Nouvelle Revue Française*, XVI, I de junio de 1921, p. 652). [N. del T.] **<<**

[722] En el 1846 Baudelaire anunció la aparición de una colección de poemas titulada *Les lesbiennes [Las lesbianas].* Dos años después, durante el período revolucionario, anunció la próxima publicación de un conjunto de veintiséis poemas reunidos bajo el título de *Les limbes [Los limbos].* Ninguno de estos volúmenes vio la luz. El título *Les fleurs du mal* se utilizó por vez primera para los dieciocho poemas aparecidos en la *Revue des Deux Mondes*, en el 1855: título sugerido a Baudelaire por su amigo el crítico y novelista Hyppolite Babou. [N. del T.] **<<**

[723] No ha conocido ningún «bache». [N. del T.] **<<**

[724] «La rabia». [N. del T.] **<<**

[725] Léon-Paul Fargue (1876-1947): poeta, ensayista y periodista francés. Discípulo de Mallarmé y buen conocedor de Verlaine, de James y de Laforgue, sus poemas en prosa o en verso libre expresan con lirismo contenido su fantasía, melancolía y fidelidad al recuerdo. Tan alejado de la experimentación surrealista como del compromiso revolucionario e indiferente a la metafísica, este amigo de Larbaud, de Valéry y de Gide reivindicaba el derecho a la soledad para el poeta. Dueño de una lengua rica en imágenes insólitas y en audaces hallazgos, evoca en brillantes crónicas la sociedad parisina, con sus artistas y sus artesanos, desde los primeros años del siglo XX hasta la segunda posguerra. [N. del T.] **<<**

[726] «Maníaco, rebelde contra su propia impotencia y bien consciente de ella». [N. del T.] **<<**

[727] «Salacidad». [N. del T.] **<<**

[728] «El lado obsceno». [N. del T.] **<<**

[729] «Remisión». [N. del T.] **<<**

[730] «Sueño parisino». [N. del T.] **<<**

[731] Ange Pechméja (1819-1887): poeta y periodista francés. Por su oposición a Napoleón III, fue desterrado a Argelia, Rumanía y Turquía. Mantuvo una intensa correspondencia con Flaubert, con Baudelaire y con Gautier. Suyo fue el primer artículo sobre Baudelaire publicado al otro lado del Danubio. [N. del T.] **<<**

[732] Maurice Maeterlinck (1862-1949): poeta, dramaturgo y filósofo belga, vivió en París desde 1896. Ligado estilísticamente al simbolismo francés, tanto sus poesías como sus obras teatrales se caracterizan por la falta de acción, el fatalismo, el misticismo y la presencia constante de la muerte. Su primera publicación fue una colección de poemas titulada *Senes chaudes [Invernaderos cálidos]* (1889). En la última década del siglo XIX escribió varios dramas simbolistas, entre ellos *Pelléas et Mélisande* (1892). Otras obras importantes son *Le trésor des humbles [El tesoro de los humildes]* (1896) y *L'oiseau bleu [El pájaro azul]* (1908). Obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1911. [N. del T.] **<<**

[733] «Olor de los toneles». [N. del T.] **<<**

[734] «El sanguinario aparato de la destrucción». Cfr. *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 304. s. [N. del T.] **<<**

[735] «Hombres del siglo XIX, la hora de nuestras apariciones ha quedado fijada para siempre, y nos devuelve las mismas sin cesar» (Auguste Blanqui, *L’eternité par les astres. Hypothèse astronomique [La eternidad por los astros. Hipótesis astronómica]*, París, 1872, pp. 74 s. [N. del T.I **<<**

[736] Pierre Leyris (1907-2001): traductor francés. Tradujo gran cantidad de literatura inglesa y americana, entre otros a Emiliy Brontë, De Quincey, Dickens, Melville, Hopkins, Stevenson, Yeats, Shakespeare y Blake, junto a otros menos conocidos como J. Clare, S. Crane o J. McGahern. En el *Mercure de France* fundó el «dominio inglés» y, entre 1962 y 1971, dirigió una magna traducción colectiva y bilingüe de las obras completas de William Shakespeare. Planeó una traducción nunca llevada a cabo del trabajo de Benjamin sobre la reproductibilidad de la obra de arte. [N. del T.] **<<**

[737] *La bondadosa sirvienta (Les fleurs du mal/Las flores del mal, loc. cit*., pp. 276 s.). [N. del T.] **<<**

[738] «De que estabas celosa». [N. del T.] **<<**

[739] «Pesados carruajes» (*Les fleurs du mal/Las flores del mal, loc. cit*, pp. 244 s.). [N. del T.] **<<**

[740] «Donde todo, basta el horror, se vuelve encantamientos» (*ibid*., pp. 248 s.). [N. del T.] **<<**

[741] Cfr. *supra* «Le *flâneur*», en *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*. [N. del T.] **<<**

[742] Cfr. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, signatura citada. [N. del T.] **<<**

[743] Mayeux es un personaje de Charles-Joseph Traviès (1804-1859), uno de los caricaturistas de que habla Baudelaire en su texto sobre «Algunos caricaturistas franceses» (cfr. *Lo cómico y la caricatura*, Visor, Madrid, 2001, p. 169). Corcovado y descrito como «marioneta priápica», personificaba al pequeño burgués patriotero. [N. del T.] **<<**

[744] Thomas Vireloque es un personaje del ilustrador Paul Gavarni, pseudónimo de Guillaume-Sulpice Chevalier (1804-1866). Campesino empobrecido y triste, sus declaraciones sirven de contrapunto al optimismo oficial que era dominante en la sociedad industrial. [N. del T.] **<<**

[745] El trapero es un personaje frecuente en Baudelaire en general, y en *Les fleurs du mal* en particular. [N. del T.] **<<**

[746] Gavroche es un pilludo callejero que aparece en *Los miserables* de Victor Hugo: solo, sin amor, hogar ni pan, la libertad es su única alegría. [N. del T.] **<<**

[747] Ratapoil es personaje creado por Daumier para caricaturizar el militarismo de Napoleón III, con quien guardaba un parecido inconfundible. [N. del T.] **<<**

[748] «Mofletudo». [N. del T.] **<<**

[749] Pierre Béranger (1780-1857): poeta y canzonetista francés. Sus sátiras anticlericales y sus panfletos políticos le valieron dos encarcelamientos; unas y otros, junto con sus canciones, fueron muy populares en su tiempo. [N. del T.] **<<**

[750] El II de diciembre de 1861. [N. del T.] **<<**

[751] «De l’essence du rire» [«De la esencia de la risa»] sería publicado por vez primera en 1855 en *Le portefeuille*, e incorporado luego al volumen de escritos críticos de Baudelaire titulado *Curiosités esthétiques* (1861) en su conjunto. [N. del T.] **<<**

[752] Osián: legendario bardo del siglo III d. C. El nombre lo pondría en circulación el poeta escocés James Macpherson (1736-1796) cuando, en 1762, «descubrió» y publicó los *Cantos de Osián*, primero con el mítico *Fingal* y al año siguiente con *Temora*. Ambas obras eran supuestas traducciones del original gaélico encontrado, pero en realidad habían sido todas compuestas en su mayor parte por el propio Macpherson. Su influencia sobre la literatura prerromántica sería general y extraordinaria. [N. del T.] **<<**

[753] Carl Gustav Jochmann (1799-1830): historiador alemán. Sus escritos (ensayos, glosas, aforismos y cartas) se ocupan principalmente de las carencias políticas y sociales en los Estados de habla alemana, en comparación con la Francia revolucionaria y la evolutiva Inglaterra: por diferentes vías, estos dos países lograron conquistar la democracia, mientras que en los Estados alemanes persistió un trasnochado absolutismo. En *Über die Sprache [Sobre el lenguaje],* anónimamente publicado (como la mayoría de sus obras por razones de seguridad) en el 1828, analiza la situación política a partir del lenguaje, y más concretamente a partir de la ausencia en Alemania de una cultura política del debate público como la que sí se da en sus países vecinos. [N. del T.] **<<**

[754] Walt Whitman (1819-1892): poeta norteamericano. Fue impresor, maestro y periodista, defendiendo siempre con pasión radicales ideas democráticas. En 1855 publicó anónimamente doce poemas que rompían con los convencionalismos entonces vigentes en cuanto a metro y rima, bajo el título general de *Leaves of Grass [Hojas de hierba*]. Libro que iría ampliando y corrigiendo progresivamente, en doce nuevas ediciones, todo a lo largo de su vida. En sus poemas el mundo, las multitudes, las ciudades, el ruido y el movimiento de las máquinas, los paisajes, los animales y los bosques aparecen en calidad de impresionante proyección de un yo que, desligándose de todo convencionalismo, se sitúa donde cuerpo y alma, masa e individuo no serían ya contradictorios. Influido por el panteísmo trascendentalista de Emerson, su entusiasmo sufrió una grave crisis con la guerra civil, en la que sirvió como voluntario en varios hospitales de campaña. Sus versos, muy cercanos a la prosa, recuerdan fuertemente los versículos bíblicos, y sus reiterativas enumeraciones ofrecen una visión fragmentada del mundo, acumulando los datos y las resonancias. [N. del T.] **<<**

[755] *Le jeu [El juego]* y *Les deux bonnes soeurs [Las dos buenas hermanas]* son dos poemas de *Les fleurs du mal*. [N. del T.] **<<**

[756] «Escuela neopagana». [N. del T.] **<<**

[757] «Imágenes, mi pasión grande y primera». Sobre esto, cfr. *Diarios íntimos, loc. cit*., p. 81. [N. del T.] **<<**

[758] Décimo Junio Juvenal (50/70-ca. 122 d. C.): poeta latino. Tribuno y comandante de una cohorte dalmática, hacia el año 101 inició la composición de las *Satyrae*, su única obra, integrada por dieciséis sátiras en hexámetros distribuidas en un total de cinco libros. Caracterizadas por una nostalgia radical por el pasado, poseen una indignación velada por un tono a veces afectado, y una imaginación muy sugestiva. [N. del T.] **<<**

[759] Knut Hamsun, pseudónimo de Knut Pedersen (1859-1952): novelista noruego. Premio Nobel de Literatura en 1920, su infancia campesina fue seguida por un largo período de bohemia, con estancias en Estados Unidos y en París. En un estilo literario definido como dionisíaco-panteísta, criticó el modo de vida americano, idealizando en cambio la existencia rural. Su novela más famosa, *Hambre* (1890), es un largo monólogo interior en que se refleja una actitud totalmente egocéntrica. La colaboración que estableció con el régimen pronazi impuesto por Quisling tuvo después como consecuencia, cuando se produjo la liberación de Noruega, su detención, una pena pecuniaria, y por fin el ingreso en un establecimiento médico psiquiátrico. Su última obra es un alegato justificativo titulado *De nuevo por los senderos silvestres* (1949). [N. del T.] **<<**

[760] Benjamin se refiere a su trabajo sobre esta novela escrita por Goethe. [N. del T.] **<<**

[761] Melanchthon, pseudónimo de Philip Schwartzerd (1497-1560): humanista y teólogo alemán. Su pseudónimo significa en griego lo mismo que su apellido en alemán: «tierra negra». En el 1521 obtuvo la cátedra de griego en la Universidad de Wittenberg, donde se captó las simpatías de Lutero. Con éste viajó a Leipzig en el 1519 para entablar discusión con el doctor Eck. En el 1521 defendió a Lutero contra la Universidad de la Sorbona, en su libro *Apologia pro Lutero*. En el 1529 iría acompañando al Elector de Sajonia a la Dieta de Espira, donde «protestó» contra el retroceso que ésta representaba con respecto a la del 1526. Por ello se convocó la Dieta de Augsburgo (1530), a la que el Emperador asistió personalmente. Melanchthon preparó en esta ocasión la llamada *Confesión de Augsburgo*, presentada como símbolo de unión. Como manifestara inclinación a alcanzar finalmente un acuerdo con Roma, cosa con la cual los protestantes no estaban de acuerdo, tuvo que defenderse escribiendo su propia *Apologia* (1531). Muerto Lutero en 1546, asumió la jefatura de los reformados evangélicos, y firmó luego el *Interim* de Leipzig. Fue máximo responsable virtualmente de la reforma protestante de la enseñanza que se realizó en Alemania, tarea que implicó la fundación o la reforma de numerosas universidades. Entre sus más de trescientas obras, todavía hay que destacar sus *Loci communes rerum theologicarum*, que es la primera dogmática protestante. [N. del T.] **<<**

[762] En latín: «Esa melancolía heroica». [N. del T.] **<<**

[763] «Albergo más recuerdos que si tuviese mil años». Cfr. el primer verso de *Spleen II*, en *Les fleurs du mal*. [N. del T.] **<<**

[764] Benjamín se refiere de este modo a su ensayo *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán*, que acaba en una gran sección de síntesis. (Cfr. el libro I, vol. I de esta misma edición). [N. del T.] **<<**

[765] Rudolf Hermann Lotze (1817-1881): filósofo y psicólogo alemán. Su doctrina, pese a partir de postulados parecidos a los de Leibniz, es un sincretismo original, entre materialismo e idealismo, de positivismo y metafísica, contra las corrientes vitalistas y la filosofía religiosa. El espíritu, en tanto que realidad superior, actúa en la naturaleza y la fundamenta, le señala sus fines y la diferencia. Su existencia se hace patente en el hombre y, al igual que el alma, viene a actuar sobre el cuerpo de éste; de este modo el espíritu está presente en todos los procesos naturales (ley de causa y efecto). Se le considera, por lo tanto, fundador de la fisiopsicología. [N. del T.] **<<**

[766] Rudolf Hermann Lotze: cfr. *Mikrokosmos. Ideen zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit. Versuch einer Anthropologie [Microcosmos. Ideas sobre la historia natural y la historia de la humanidad. Ensayo de una antropología],* vol. III, Leipzig, 1864, p. 49. [N. del T.] **<<**

[767] «Una convocatoria en la orden del día». [N. del T.] **<<**

[768] Carta de Hegel a K. L. Knebel del 30 de agosto de 1807, en *K. L. Knebel's literarischer Nachlafi und Briejwechsel [Legado literario y correspondencia de K. L. Knebel],* Leipzig, 1840, p. 446. [N. del T.] **<<**

[769] Gottfried Keller, *Dos Sinngedicht [El poema de los sentidos],* Stuttgart, 1966, p. 94. [N. del T.] **<<**

[770] Leopold von Ranke (1795-1886), *Geschichte der romanischen undgermanischen Volker* [Historia *de los pueblos latinos y germanos], en Sâmmtliche Werke [Obras completas]*, XXIII-XXTV, Leipzig, 1874, p. VII [N. del T.] **<<**

[771] Cfr. Brecht, *La ópera de dos centavos*, en *Teatro completo*, vol. V, Biblioteca Nueva, Buenos Aires, 1967, p. 93. [N. del T.] **<<**

[772] Numa Denis Fustel de Coulanges (1830-1889): historiador francés. Fue profesor en las universidades de Estrasburgo y la Sorbona. Entre sus obras destacan *La cité antique [La ciudad antigua]* (1864), en la que expone el desarrollo institucional de la ciudad desde la primitiva sociedad familiar hasta el Imperio Romano, e *Histoire des institutions de l'ancienne France [Historia de las instituciones de la Francia antigua]* (I875-I892), en la que subraya el origen romano de muchas instituciones primitivas, tanto señoriales como feudales. Fustel concebía la historia «no como un arte, sino como una ciencia». [N. del T.] **<<**

[773] Numa Denis Fustel de Coulanges, *La cité antique. Etude sur le culte, le droit, les institutions de la Grèce et de Rome [La ciudad antigua. Estudio sobre el culto, el derecho y las instituciones de Grecia y de Roma],* París, 1864, p. 2. [N. del T.] **<<**

[774] «Pocas personas podrán adivinar cuán triste fue preciso encontrarse para poder resucitar Cartago». Cfr. Gustave Flaubert, *Correspondance*, Gallimard, París, 1991, p. 59. [N. del T.] **<<**

[775] Gershom Scholem (l897-l9&2): filósofo alemán. Eminente estudioso de la Cábala y una autoridad en el misticismo judío, en 1923 emigró a Palestina, de la que hizo su residencia permanente. Desde 1925 hasta 1965 fue profesor en la Universidad Hebrea. En 1946 fue encargado de la recuperación de los tesoros culturales judíos tras la inmensa catástrofe producida durante la Segunda de las guerras mundiales. Tuvo trato frecuente e influyente con muchos pensadores del siglo XX, entre ellos Benjamin y Adorno. Esta estrofa proviene del poema, inspirado por la acuarela de Paul Klee de la que Benjamin habla a continuación, que incluyó Scholem en el texto de su carta del 25 de julio de 1921, en calidad de regalo de cumpleaños (el 15 de julio). [N. del T.] **<<**

[776] Klee pintó esta acuarela en 1920, y Benjamin la adquirió en Múnich en mayo (o junio) de 1921. En una primera época permaneció en el apartamento muniqués de Gershom Scholem y Eisa Burchardt, los cuales, a finales de noviembre de dicho año se la enviaron a Berlín. Benjamin se la llevó consigo al exilio, y sólo cuando tuvo que abandonar París se la confió a Georges Bataille junto con sus cartas. Actualmente se encuentra en el Museo de Israel en Jerusalén. [N. del T.] **<<**

[777] El Partido Socialdemócrata Alemán (*Sozialdemokratische Partei Deutschlandk* o SPD) fue fundado en 1863 por Wilhelm Liebknecht y August Pebel, como una organización revolucionaria de inspiración marxista. En parte como respuesta a las leyes antisocialistas de Bismarck de los años 1880, su política fue siendo, poco a poco, más reformista cada vez. La moderación se acentuó tras la Gran Guerra, al convertirse en primer partido de Alemania y participar en el gobierno de la República de Weimar. Los nazis lo prohibieron en el 1933. [N. del T.] **<<**

[778] En febrero de 1875, en la pequeña ciudad alemana de Gotha, tuvo lugar el congreso de unificación de la socialdemocracia alemana del que surgió el Partido Socialista de los Trabajadores, cuyo programa, redactado por Liebknecht y Lassalle, Marx criticó duramente en una carta a W. Bracke del 5 de mayo de 1875 publicada por Engels en el 1891. [N. del T.] **<<**

[779] Karl Marx, *Crítica del programa de Gotha, loc. cit*., p. 13. [N. del T.] **<<**

[780] Joseph Dietzgen (1828-1888): obrero socialista alemán. Trabajador del sector del cuero y políticamente autodidacta, su difusión de las ideas marxistas entre sus camaradas le ganó fama como «filósofo del proletariado». En 1884 emigró a los Estados Unidos, publicando varios escritos socialistas en Nueva York y Chicago. Su manuscrito de *La esencia del trabajo intelectual humano* (1869), donde exponía su pensamiento favorable a un socialismo democrático, se lo envió a Marx, el cual lo remitió a su vez a Engels acompañado de un comentario dura y radicalmente denigratorio a causa de su falta de desarrollo dialéctico y lo repetitivo de su redacción. [N. del T.] **<<**

[781] Joseph Dietzgen, *Sozialdemokratische Philosophie [Filosofía socialdemócrata]*, en *Sdmmtliche Schriften [Escritos completos],* Wiesbaden, 1911, vol. I, p. 175. [N. del T.] **<<**

[782] Cfr. Charles Fourier, *Teoría de los cuatro movimientos*, Barbal, Barcelona, 1974, pp. 64. ss. [N. del T.] **<<**

[783] Joseph Dietzgen, *Soyaldemokratische Philosophie, loc. cit, ibid*. [N. del T.] **<<**

[784] Friedrich Nietzsche, *Consideraciones inactuales*, en *Obras completas*, vol. I, *loc. cit*., p. 623. [N. del T.] **<<**

[785] La Liga espartaquista (*Spartakusbund*) fue constituida en 1915 por Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg, Leo Jogisches. Franz Mehringy otros representantes del ala antimilitarista de la izquierda socialdemócrata alemana. Tras promover la intentona revolucionaria de noviembre de 1918, el primero de enero de 1919 se separó del Partido Socialdemócrata Independiente para fundar el Partido Comunista Alemán. La insurrección armada de los espartaquistas en Berlín fue ahogada en sangre el 15 de enero de 1919. Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg fueron asesinados. [N. del T.] **<<**

[786] Joseph Dietzgen, *Sozjaldemokratische Philosophie, loc. cit*., p. 176. [N. del T.] **<<**

[787] Cfr. Karl Kraus, *Escritos*, Visor, Madrid, 1990, p. 105. [N. del T.]
<<

[788] «¡Quién lo creería! Dicen que, irritados con la hora, | nuevos Josués, al pie de cada torre, | disparaban a los relojes para parar el día». [N. del T.] **<<**

[789] Cfr.J. Rostand, *Hérédité et racisme [Herencia y racismo],* París, 1939. p. 104. [N. del T.] **<<**

[790] Cfr. «La puerta estrecha» en la traducción luterana de *Mateo* 7.13:14. [N. del T.l **<<**

[791] Los textos de este ‘Apéndice’ han sido traducidos del francés, idioma en el que aparecen en la edición original alemana. **<<**

[792] En latín, «aquí y ahora». [N. del T.] **<<**

[793] Abel Gance, «Le temps de l’image est venu» [*El tiempo de la imagen ha llegado], en L’art cinématographique [El arte cinematográfico*], II, París, 1927, pp. 94-96. **<<**

[794] La reproductibilidad no depende en las películas, como en las creaciones literarias y pictóricas, de una condición que sea exterior a lo que es su difusión masiva. La reproductibilidad mecanizada de las películas es sin duda inherente a la técnica misma de su producción. Y dicha técnica no sólo permite la difusión masiva de la forma ya más inmediata, sino que, más bien, la determina. La determina por el hecho mismo de que la producción de una película exige tales gastos que el individuo, si todavía puede pagarse un cuadro, nunca podrá costearse una película. En el 1927 se pudo establecer que, para cubrir sus gastos, una película de las más extensas debía disponer de un público de unos nueve millones de espectadores. Cierto sin duda que con la invención del cine sonoro se produjo de entrada un retroceso de la difusión internacional; su público se quedaba detenido en la estricta frontera de las lenguas. Esto coincidió con la reivindicación de los intereses nacionales por parte de los regímenes autoritarios. Así, es importante el insistir en esta evidente relación con las prácticas de los regímenes autoritarios más que en aquellas otras restricciones que resultaban directamente de la lengua, pero que la nueva sincronización no tardaría mucho en levantar. La simultaneidad de ambos fenómenos procede de la crisis económica. Las mismas perturbaciones que condujeron, en el plano general, al mantenimiento por la fuerza las condiciones de propiedad determinaron a los capitales de los productores a acelerar la elaboración del cine sonoro. El advenimiento de este último trajo un alivio pasajero de la crisis, y ya no sólo porque el nuevo cine sonoro se logró crear un nuevo público, sino porque hizo solidarios con los capitales de producción cinematográfica nuevos capitales procedentes de la industria eléctrica. Así, considerado desde el exterior, el nuevo cine sonoro favoreció los intereses nacionales, pero, visto desde el interior,

contribuyó a internacionalizar la producción cinematográfica en mayor medida que sus anteriores condiciones de producción. **<<**

[795] La meta misma de las revoluciones es sin duda el acelerar dicha adaptación. Las revoluciones en cuanto tales son inervaciones en el elemento colectivo o, más exactamente, tentativas de inserción de la colectividad que, por vez primera, encuentra sus órganos en la segunda técnica. Tal técnica constituye así un sistema que exige que las fuerzas sociales elementales sean subyugadas para que se pueda establecer un juego «armonioso» entre las fuerzas naturales y los hombres. Y así como un niño que aún aprende a coger tenderá la mano hacia la luna como hacia una pelota que se halle a su alcance, la humanidad en su conjunto, en sus intentos de inervación, aspira, junto a metas accesibles, a otras que, en principio, no son sino utópicas. Pues no es solamente la segunda técnica la que, en el curso de las revoluciones, anuncia las reivindicaciones más urgentes que le dirige a la sociedad. Precisamente debido a que esta técnica no aspira a otra cosa que a liberar más al hombre de sus cargas, el individuo ve extenderse de repente su campo de acción, hasta lo que es ya inconmensurable. Y es que, en este campo, no sabe orientarse todavía, pero en él ya afirma sus reivindicaciones. Pues cuanto más el elemento colectivo se va apropiando de su segunda técnica, más experimenta el individuo lo limitado que, bajo la influencia de la primera técnica, había sido el dominio de sus posibilidades. En una palabra, es el individuo particular, emancipado por la liquidación de la primera técnica, el que reivindica sus derechos. Ahora bien, apenas la segunda técnica se encuentra segura de sus primeras adquisiciones revolucionarias, las instancias vitales del individuo, reprimidas de hecho por la primera técnica —el amor y la muerte— aspiran a imponerse con un nuevo vigor. La obra de Fourier constituye sin duda uno de los más importantes documentos históricos de esta concreta reivindicación. **<<**

[796] Abel Gance, *loc. cit.*, pp. 100 s. [Cursiva de Benjamin.] **<<**

[797] Séverin-Mars, citado por Abel Gance, *loc. cit*., p. 100. **<<**

[798] Alexandre Arnoux, *Cinéma*, París, 1929, p. 28. **<<**

[799] Franz Werfel, «Eine Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt», en *Neues Wiener Journal,* citado por *Lu*, 15 de noviembre de 1955. **<<**

[800] Luigi Pirandello, *On tourne*, citado por Léon Pierre-Quint, «Signification du Cinéma», *en L'art cinématographique*, II, Paris, 1927, pp. 14 s. **<<**

[801] Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin, 1932, pp. 176 s. [ed. esp. cit.: p. 103]. **<<**

[802] Rudolf Arnheim, *loc. cit*., p. 138 [ed. esp. cit.: p. 87]. **<<**

[803] Ciertamente, un análisis integral de estas películas no debería callar su sentido antitético. Debería partir precisamente del sentido antitético de aquellos elementos que producen la simultánea sensación de comicidad y de horror. El horror y lo cómico, tal como prueban las reacciones de los niños, están estrechamente avecindados. ¿Y por qué no tendríamos derecho a preguntarnos quizá, ante ciertos hechos, cuál de ambas reacciones, en un caso dado, es la más humana? Algunas de las cintas más recientes de Mickey Mouse justifican pregunta semejante. Lo que, a la luz de nuevas cintas hechas por Disney, viene a aparecer nítidamente, estaba ya anunciado en muchas de las cintas más antiguas: el hacer aceptar con alegría de corazón la brutalidad y la violencia en tanto que «caprichos de la suerte». **<<**

[804] El arquetipo teológico de este particular recogimiento consiste en la conciencia de estar a solas con el Dios de uno. Esa misma conciencia, en la época de esplendor de la burguesía, fortaleció la libertad de sacudirse la tutela clerical. Pero, en la época de su decadencia, este particular comportamiento podía favorecer, bien al contrario, la tendencia latente a sustraer a los asuntos de la comunidad las poderosas fuerzas que moviliza el individuo aislado en su frecuentación respecto a Dios. **<<**

[805] Georges Duhamel, *Scenes de la vie future*, Paris, 1950 (2a ed.), p. 52. **<<**

[806] El cine representa la forma de arte que se corresponde al peligro de muerte acentuado en que viven los hombres hoy en día, correspondiendo a transformaciones muy profundas en los modos de la percepción: transformaciones como las que experimenta, en el estricto plano de la existencia privada, todo peatón de las grandes ciudades y, en el plano histórico, todo hombre resuelto a luchar por un orden en verdad humano como tal. **<<**

[807] Duhamel, *loc. cit*., p. 58. **<<**

[808] Se trata aquí por demás de subrayar una circunstancia técnica que es por cierto significativa, sobre todo en cuanto se refiere a los noticiarios cinematográficos. Así, a una reproducción masiva responde particularmente la correlativo reproducción de las masas. A través de los grandes cortejos festivos, de las gigantescas asambleas, o las organizaciones en masa de la guerra y el deporte, todo lo cual sin duda es hoy en día ofrecido a los aparatos de filmación, la masa se mira a sí misma a la cara. Este proceso, cuya importancia difícilmente podría sobrestimarse, depende estrechamente del desarrollo de la técnica de reproducción, y, en particular, de filmación. Los movimientos de masas se presentan más nítidamente a los aparatos de filmación que al ojo desnudo. Las reuniones de centenas de miles de hombres se abarcan mejor a vista de pájaro y, por más que esta perspectiva sea tan accesible al ojo desnudo como al aparato de filmación, la imagen que ahí retiene el ojo no es susceptible de la ampliación a la que se puede someter con la cámara. Lo que quiere decir que los movimientos de masas, y en primer lugar la guerra moderna, representan una forma de comportamiento humano que es accesible particularmente a los aparatos de filmación. **<<**

[809] Las notas al pie de estas *Notas sobre los ‘Cuadros parisinos’ de Baudelaire* proceden del editor alemán, salvo que se indique lo contrario. [Nota del editor español]. **<<**

[810] Paul Desjardins, «Poètes contemporains. Charles Baudelaire» [«Poetas contemporáneos. Charles Baudelaire»], en *Revuee bleue [Revista azul],* 3a serie, tomo 14, 24.º año, 2a serie, n.º I, 2 de julio de 1887. **<<**

[811] Emile Verhaeren, «L’âme de la ville» [«El alma de la ciudad»], *en Les villes tentaculaires [Las ciudades tentaculares*], París, 1904, p. 119. **<<**

[812] Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit.*, pp. 248 s. [N. del T.] **<<**

[813] *Ibid*., pp. 278 s. [N. del T.] **<<**

[814] *Ibid*, pp. 244 s. [N. del T.] **<<**

[815] *Ibid*., pp. 242 s. [N. del T.] **<<**

[816] *Ibid*., pp. 240-242. [N. del T.] **<<**

[817] *Ibid*., pp. 287 s. [N. del T.] **<<**

[818] *Ibid*., pp. 257 s. [N. del T.] **<<**

[819] Poe, *Nouvelles histoires extraordinaries, loc. cit,* p. 89 [ed. esp. cit., pp. 247 s.]. **<<**

[820] T. S. F.: abreviatura de *Télégraphie Sans Fils* («Telegrafía Sin Hilos»). [N. del T.] **<<**

[821] Jacques Rivière, *Etudes*, 18a ed., París, 1948, p. 14. **<<**

[822] Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 46 s. [N. del T.] **<<**

[823] *Ibid*., pp. 50 s. [N. del T.] **<<**

[824] *Ibid*., pp. 276 s. [N. del T.] **<<**

[825] Baudelaire, *Spleen de París, loc. cit*., pp. 7 s. [N. del T.] **<<**

[826] Baudelaire, *Diarios íntimos, loc. cit*, p. 55. [N. del T.] **<<**

[827] Baudelaire, *Les fleurs du mal*, con una introducción de Paul Valéry, ed. Grès, París, 1928, p. X [ed. esp.: Paul Valéry, *Estudios literarios*, Visor, Madrid, 1995, p. 174]. [N. del T.] **<<**

[828] *Les fleurs du mal/Las flores del mal, loc.cit*, pp. 234 s. [N. del T.]
<<

[829] *Ibid*., pp. 246 s. [N. del T.] **<<**

[830] Baudelaire, *Diarios íntimos, loc.cit*, pp. 40-42. [N. del T.] **<<**

[1] Hubert Grimme (1864.-1942): orientalista alemán. Desempeñó la docencia en las universidades de Münster (1887), Lippstadt (1888) y Friburgo (dese 1892). A pesar del contexto en que lo cita Benjamin, fue especialmente estudioso de las culturas árabes y hebrea. [N. del T.] **<<**

[2] Carl Theodor Dreyer (1889-1968): cineasta danés, poseedor de un estilo austero hasta la abstracción en la búsqueda de la verdad que anida en el alma humana. Entre sus obras más destacadas citaremos *La pasión de Juana de Arco* (1928), *Dies Irae* (l943), *Ordet* (l955) *Y Gertrud* (1964). [N. del T.] **<<**

[3] Vsevolo Ilarionovic Pudovkin (1893-1953); director cinematográfico soviético. Fascinado por Griffith e influido por Vertov, fue, junto con éste, Eisenstein y Dovzenko, uno de los grandes avanzados que experimentó el séptimo arte en la Unión Soviética durante toda la etapa del cine mudo, donde destacan títulos como *La madre* (1926), *El fin de San Petersburgo* (1927) y *Tempestad sobre Asia* (1928). En su obra, la forma constituía un aspecto sin duda fundamental, planteando con grave lucidez la toma de conciencia que era imprescindible al comunismo. Combinaba además perfectamente la interrelación de ambiente y personajes, de paisaje y movimiento histórico, con dirección de actores muy cuidada, un montaje expresivo y un peculiar lirismo metafórico pregnando intensamente las imágenes. Su obra teórica en torno al montaje y al contenido de la dirección resulta de importancia equiparable a su obra práctica. Su carrera continuó con el sonoro, pero sin las cotas de calidad que había alcanzado en la fase anterior. [N. del T.] **<<**

[4] Aldous Leonard Huxley (1894-1963): poeta, pensador y novelista inglés, estudió en Eton y Oxford. A los veinticinco años colaboraba en el *Athaeneum* y publicó sus primeros libros de versos. Pero fue en el terreno del ensayo, y sobre todo en el novelístico, donde alcanzó fama internacional por su visión crítica e irónica, donde el humanismo y la cultura se ven amenazados por aquellos que ostentan justamente su defensa. Su novela más célebre, *Un mundo feliz* (1932), presenta una perspectiva pesimista del futuro de la civilización y constituye una sátira implacable de la total americanización del mundo y el culto positivista de la ciencia. [N. del T.] **<<**

[5] Luc Durtain, pseudónimo de André Nepveu (1881-1959); médico y escritor francés. Tras ejercer como médico en el frente en la primera confrontación mundial, su meta literaria consistía en «el conquistar un mundo propio a través de visiones y de imágenes». Durante un tiempo se encontró muy próximo al grupo de los unanimistas de Jules Romains. Miembro de *L'Abbaye*, sociedad artística fundada en 1906 que trataba de unir y entremezclar a los escritores y pintores en una atmósfera de camaradería intelectual, lejos de las muchas constricciones a que los sometía la sociedad, sus obras narrativas y sus libros de viajes se caracterizan por una postura humanitaria. Su obra más famosa, *La otra Europa, Moscú y su fe*, data de 1928. [N. del T.] **<<**

[6] André Breton (1896-1966): escritor francés. Inició sus estudios de medicina y, al ser movilizado con la guerra en el 1915, se le destinó a los servicios sanitarios de neuropsiquiatría, lo que le dio ocasión de familiarizarse con el amplio corpus de trabajos freudianos. Con Louis Aragon y Philippe Soupault participó en el movimiento dadaísta y algo después en la fundación de la revista *Littérature*, que será germen del surrealismo. Sus experiencias con el sueño hipnótico y la comunicación espiritista le inclinaron a la tentativa de lo que sería la escritura automática. En sus manifiestos surrealistas, como en sus abundantes ensayos teóricos, formuló una ética contraria a todos los valores tradicionales, encaminada a la completa y absoluta «transformación de la vida». Su agudo afán de llevar al campo del universo político y social los ideales de los surrealistas, le llevó primero a la adhesión, pero también de inmediato a la salida del seno del partido comunista, a la oposición frontal al stalinismo y el realismo socialista, y finalmente aún a la ruptura con otros surrealistas destacados como Aragon o Eluard. [N. del T.] **<<**

[7] Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865): político socialista francés. En una primera fase de su pensamiento, abogó por la conciliación más que por el enfrentamiento entre capital y trabajo, más por la reforma que por la revolución social, cosa que le atrajo las iras de Marx. A partir de 1850 se convirtió en padre del anarquismo, pero también del mutualismo, del sindicalismo y del federalismo. En el seno de la Primera Internacional, sus partidarios se enfrentaron a los representantes del socialismo marxista. [N. del T.] **<<**

[8] Eugène Buret (1810-1842): economista francés. Su condena de la explotación de las clases obreras en Inglaterra anticipó la de Engels. Buret ya percibía que el vicio característico del sistema industrial era causado por la separación de capital y trabajo. Aunque la revolución le pareció solución demasiado destructiva, sus propuestas de cambio poseían un hondo calado. [N. del T.] **<<**

[9] «Así reina el vino por sus beneficios, | y en el gaznate humano canta sus hazañas. | Grandeza de la bondad de Aquel que nos nombra, | que, habiéndonos dado el dulce sueño, | quiso añadir el Vino, hijo del Sol, | para calentar el corazón y para calmar el sufrimiento | que soportan esos desgraciados que en silencio mueren». [N. del T.] **<<**

[10] «Para apaciguar el corazón y para calmar el sufrimiento | que soportan esos inocentes que en silencio mueren, | Dios les había dado el dulce sueño; | y añadió el vino, sagrado hijo del sol». [N. del T.] **<<**

[11] «Para ahogar el rencor y acunar la indolencia | que soportan esos viejos malditos que mueren en silencio, | Dios, preso de remordimientos, había creado el sueño; | el Hombre añadió el Vino, sagrado hijo del Sol». [N. del T.] **<<**

[12] Ernest Seillière (1866-1955): historiador y académico (1946) francés, centrará su trabajo especialmente en el misticismo propio de los románticos. Entre sus obras destacan *El mal romántico*, de 1908, y *El romanticismo*, de 1925. [N. del T.] **<<**

[13] «La negación de Pedro». [N. del T.] **<<**

[14] «¿Soñabas tú con aquellos días… | en los que, desbordante el corazón de valor y esperanza, | azotabas enérgico a los viles comerciantes, | días en los que al fin fuiste maestro? | ¿No penetró el remordimiento | en tu flanco más hondo que la lanza?» [N. del T.] **<<**

[15] Eugène Scribe (1791-1861): autor teatral francés. Acogidas discretamente en un principio en los primeros años de la Restauración, sus comedias, en las cuales es sensible la influencia de Goldoni y Diderot, gustarían a la burguesía por el papel que en ellas se asignaba al éxito económico y social. Hábil dramaturgo, estrenó más de trescientas cincuenta piezas junto a numerosos libretos de óperas, entre estos últimos, *La judía* (1835) para Halévy, *La favorita* (1840) para Donizetti, y además, para Meyerbeer, obras como *Los hugonotes* (1836) y *El profeta* (1849). [N. del T.] **<<**

[16] Louis Veuillot (1813-1883): periodista y escritor francés. Colaborador, y redactor jefe luego, de *L'Univers Religieux*, hizo de este periódico un poderoso órgano al servicio del partido ultramontano, lo que en 1841 provocaría el cierre del rotativo cuando se opuso a la política italiana de Napoleón III. Polemista vehemente en favor del dogma de la infalibilidad pontificia (promulgada en 1870), entre sus libros se cuentan *El Papa y la diplomacia* (l86l) y *Los olores de París* (1866). [N. del T.] **<<**

[17] Mikhail Nikolayevich Pokrovsky (1868-1932): historiador, escritor y político ruso. Miembro del partido bolchevique desde 1915, su *Breve historia de Rusia*, publicada en el 1920, mereció grandes elogios por parte de Lenin, siendo, durante años, manual oficial que se estudiaba en las escuelas soviéticas. Aunque haciendo hincapié en la brutalidad de las clases dominantes y el gobierno zarista, Pokrovski allí explicaba la historia del pueblo ruso desde posiciones marxistas que concedían menos importancia a la personalidad de los líderes que a la economía como fuerza motriz de la historia. [N. del T.] **<<**

[18] Ed. esp.: *Seraphita*, en *La comedia humana, loc. cit*., vol. XXIX, p. 17. [N. del T.] **<<**

[19] Stefan George (1868-1933): poeta alemán. Educado en el seno de una familia católica, perdió la fe hacia los catorce años, pero su obra conserva claramente la impronta de una honda religiosidad. De inspiración romántica, sus primeros poemas, publicados bajo el título de *El abecedario*, ya contienen los temas propios de su obra (la misión del poeta, la voluntad de dominar la vida). El temprano contacto con los simbolistas en París le hace precisar su concepción de la poesía en la combinación del rigor formal con un peculiar simbolismo esotérico que va a oponerse al naturalismo así como a toda literatura social desde cierta actitud aristocrática. Los poemas que escribe a su vuelta a Alemania expresarán su búsqueda de lo divino y de un ideal de perfección (*Himnos*, 1890; *Peregrinaciones*, 1891; *Algabal*, 1892). En 1891 fundó con Hofmannsthal una revista literaria, *Hojas para el arte*, y muy pronto vendría a formarse en su entorno un círculo de discípulos fervientes (L. Derleth, F. Gundolf, M. Kommerel, K. Wolfskehl). *Si El libro de las églogas y las loas* (1895) y *El año del alma* (1897) expresan la laxitud y melancolía de un poeta encerrado en su soledad que denuncia con los pensadores orientales «la fatal mentira de estar en el mundo», a partir de la publicación de *El tapiz de la vida* (1899) el esteta a la búsqueda de un ideal en el exterior de lo real se irá haciendo progresivamente mago, profeta de una nueva comunidad espiritual, poeta-educador. Con *El séptimo anillo* (1907), *La estrella de la alianza* (1913) y *El nuevo reino* (1928), formulará una ética dotada de caracteres afines a la moral aristocrática de Nietzsche (hostilidad a la decadencia, a la vulgaridad, etc.). Su carácter profético y su patriotismo facilitarán posteriormente ciertas deformaciones de su obra a manos de los hombres del nacionalsocialismo, a pesar de lo cual, al llegar al poder este movimiento el poeta tomó el camino del exilio. George fue también uno de los artistas «purificadores» de la lengua alemana. Además de una colección de textos en prosa (*Días y*

actos, 1903-1933), realizó numerosas traducciones (Shakespeare, Dante, Mallarmé, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud). [N. del T.] **<<**

[20] «Cada uno, codeándonos en la resbalosa acera, | egoísta y brutal, pasa y nos salpica, | o, para correr más rápido, nos empuja alejándose. | Por doquier fango, diluvio, oscuridad del cielo: | ¡negro cuadro que el negro Ezequiel habría soñado!» [N. del T.] **<<**

[21] «Soy un viejo tocador lleno de rosas ajadas» [ed. esp.: *Les fleurs du mal / Las flores del mal, loc. cit*., pp. 196 s.]. [N. del T.] **<<**

[22] «Desde ahora no eres, ¡oh materia viviente!, | sino granito rodeado por una ola espantosa, | dormida en el fondo de un Sáhara brumoso; | vieja esfinge ignorada del mundo indiferente, | olvidada en el mapa, y cuyo humor arisco | sólo canta a los rayos de un sol que ya se pone» [ed. esp. cit.: *ibid*., pp. 196-198]. [N. del T.] **<<**

[23] Jean-Georges Farcy (1800-1830): poeta y filósofo francés. Saint-simoniano acérrimo, cayó entre los insurgentes de la Revolución de Julio en el ataque a las Tullerías. En la ceremonia que conmemoraba el primer aniversario de su muerte, Sainte-Beuve pronunció un discurso incluido luego en sus *Retratos literarios*. [N. del T.] **<<**

[24] Eugène Spuller (1835-1896): político y escritor francés. Desempeñó diversos ministerios, siempre bajo gobiernos republicanos. [N. del T.] **<<**

[25] Victor Fournel (1829-1894); periodista francés. Hizo virtualmente de París, de sus calles y de sus habitantes tema único de todos sus escritos, que fueron editados poco a poco, conformando series, en las diferentes publicaciones periódicas. [N. del T.] **<<**

[26] Ernest Prarond (1821-1909): poeta, historiador y arqueólogo francés. Fue conocido sobre todo por los libros en que recogió las impresiones de sus muchos viajes por el mundo. [N. del T.] **<<**

[27] Théodore de Banville (1823-1891): poeta francés. Opuesto a la vez al materialismo de su época y a los fuertes excesos del lirismo romántico, como discípulo de Gautier propugnó el culto a la Belleza, que identificaba con la perfección formal. Su combinación de sensualidad y acrobacia versificadora fue elogiada por Baudelaire y Mallarmé. [N. del T.] **<<**

[28] Horst Wessel (1907-1930): político nacionalsocialista alemán. Tras haber ingresado en el partido en el 1926, fue uno de los mandos más activos de las SA, tropas de asalto nazis. Su muerte en el curso de un tiroteo con militantes de izquierda lo convirtió en un mártir de la causa fascista. *Die Fahne hoch [Bandera en alto],* un poema suyo publicado en el periódico del doctor Joseph Goebbels *Der Angrijf [Ofensiva]* el 29 de septiembre de 1929, acabó convirtiéndose, con la música de una canción de cabaret, en el himno oficial del Partido Nacionalsocialista Alemán. [N. del T.] **<<**

[29] Gustave Geffroy (1855-1926): periodista, escritor y crítico de arte francés. Sus artículos, en los que tomó partido en favor de naturalistas e impresionistas, aparecieron sobre todo en *La Justice*, publicación que estaba dirigida por Georges Clemenceau. Junto a algunas novelas, escribió numerosas biografías. La dedicada a Blanqui es la titulada *El encerrado* (1893). [N. del T.] **<<**

[30] Pierre Hamp, pseudónimo de Henri Bourrillon (1876-1962): escritor, humanista e inspector de trabajo francés. Tras trabajar como pastelero y cocinero y haber viajado por Inglaterra y por España, en el 1900 ingresa como estudiante en la Universidad Popular de Belleville, donde recibe clases, entre otros, de Henri Baulig, Paul Desjardins y Jean Schlumberger. Además, entra en contacto con el círculo político-literario de los *Cuadernos quincenales*, bajo la dirección de Charles Péguy, y de la *Unión por la verdad*. Una vez terminados sus estudios en la Universidad Popular, emprende una carrera de funcionario en la Sociedad de Ferrocarriles del Norte. En 1908 es jefe de estación, diplomado en ingeniería civil e inspector de trabajo independiente. Para entonces ya ha empezado también a escribir, novelas sobre todo. Sus funciones en tanto que inspector de trabajo le llevan a estudiar todas las formas de actividad humana, y a conocer las condiciones de trabajo de todos los escalones de la jerarquía. Su obra refleja todas esas experiencias extraídas directamente de lo vivido. Fue abundantemente traducido en los países del Este, al punto de que, hasta 1927, fue el autor extranjero más traducido por la Unión Soviética. Tras la Liberación de 1945 se retiró de la vida literaria. [N. del T.] **<<**

[31] «Robamos al pasar un placer clandestino | que exprimimos bien fuerte como una vieja naranja». [N. del T.] **<<**

[32] «Tu seno triunfante es un hermoso armario». [N. del T.] **<<**

[33] «Como un sollozo roto por la sangre espumosa | el cantar del gallo desgarraba a lo lejos el aire brumoso». [N. del T.] **<<**

[34] «La cabeza, con el revoltijo de su melena sombría | y sus preciosas joyas, | sobre la mesa de noche, al igual que un ranúnculo, | reposa». [N. del T.] **<<**

[35] Jules Romains, pseudónimo de Louis Fariguole (1885-1972): escritor francés. En poesía pregonó el unanimismo como forma de abordar la realidad: un nuevo movimiento literario de ruptura con el simbolismo que tuvo su manifiesto justamente en su obra titulada *La vie unanime* (1908). [N. del T.] **<<**

[36] «Por fin, en un amasijo sombrío e inmenso, | un pueblo negro, que vive y que muere en silencio, | con gentes por millares, siguiendo el instinto fatal, | y persiguiendo el oro para el bien y el mal». [N. del T.] **<<**

[37] «… acaban | su destino y avanzan hacia el común abismo; el hospital se llena de sus suspiros. — Más de uno | no vendrá ya a buscar la aromática sopa, | junto al fuego, a la noche, cerca de un alma amada». [N. del T.] **<<**

[38] *Mineros de Newcastle*. [N. del T.] **<<**

[39] «Más de uno que soñaba en el fondo de su alma | con dulzuras hogareñas o los azules ojos de su esposa, | en el vientre del abismo halla su eterna tumba». [N. del T.] **<<**

[40] «Cada uno, codeándonos en la resbalosa acera, | egoísta y brutal, pasa y nos salpica, | o, para correr más rápido, nos empuja alejándose. | Por doquier fango, diluvio, oscuridad del cielo: | ¡negro cuadro que el negro Ezequiel habría soñado!» [N. del T.] **<<**

[41] Adolf Glassbrenner (1810-1876): escritor alemán. Se le conoce sobre todo por sus sátiras sobre la vida berlinesa de su tiempo. [N. del T.] **<<**

[42] Nicolai Gogol (1809-1852): escritor ruso. Considerado en su literatura como iniciador del realismo, influyó con Tolstoi y Turgueniev, sobre todos los narradores de la Rusia del siglo XIX. Dividido entre una formación romántica, apoyada en convicciones políticas y religiosas conservadoras, y las características de su genio expresivo, que le llevaba a satirizar aspectos y personajes representativos de la decadencia del zarismo, influido además por Ludwig Tieck y, en especial, por E. T. A. Hoffmann, publicó sus *Veladas en Dikanka* (1831-1832), obra donde refleja ciertos aspectos del folklore ucraniano. Los tipos y situaciones más frecuentes expresan la ironía y distorsión grotescas con que despreciaba en su visión a una humanidad envilecida, producto y resumen verdaderos del provincianismo nacional. Una atmósfera oscura y opresiva, de funcionarios e intelectuales tan mediocres como corrompidos inundará sus textos por completo, intentando despertar la alarma ante la estupidez y vulgaridad de una aplastante mayoría. Del conjunto de sus obras más famosas destacan sobre todo sus relatos como *El abrigo* y *La nariz* junto a novelas como *Taras Bulba* y la monumental *Las almas muertas*. [N. del T.] **<<**

[43] *Los ciegos*. [N. del T.] **<<**

[44] «¿Qué buscan esos ciegos en el cielo?» [N. del T.] **<<**

[45] Edouard Gourdon (1820-1869): literato francés, colaboró en periódicos de París y provincias. Servidor entusiasta del Segundo Imperio tras el golpe de Estado de 1851, ocupó por un tiempo la jefatura de prensa desde el Ministerio del Interior. Junto a *Psicología del ómnibus* (1841) y *Paris la nuit* (1841), *Les faucheurs de nuit [Los segadores nocturnos,* 1960) es de los más conocidos de sus libros. [N. del T.] **<<**

[46] Anatole France (1844-1924): escritor francés. Sus inicios literarios se inscriben en la literatura parnasiana, aunque sus éxitos fueron novelísticos. Ejerció asiduamente la crítica literaria en los medios de prensa. Desde un inicial escepticismo, pasaría en política a posturas claramente progresistas. Sus características principales son la sujeción del relato a los símbolos ideológicos, el atento cuidado de la forma y la ironía y sutileza intelectuales. [N. del T.] **<<**

[47] En latín, «ir a los muchos», reunirse con la masa de los muertos. [N. del T.] **<<**

[48] La frase de Goethe, emitida por cierto en el contexto de un intercambio de puntos de vista sobre Shakespeare, procede de una carta fechada el II de junio de 1822, mientras se hallaba trabajando en su novela *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1821-1829); la carta fue enviada a Friedrich von Müller (1779-1849), que era canciller del Ducado de Weimar y una fuente importante para el conocimiento de las opiniones de Goethe en literatura y política. [N. del T.] **<<**

[49] Cfr. el coro místico final del *Fausto II*: «lo inalcanzable aquí | se halla realizado» (Goethe, *Fausto*, Planeta, Barcelona, 1980, p. 354). [N. del T.] **<<**